



Sub o aripă ocrotitoare

Să dăm Cezarului ce este al Cezarului, recunoscând meritele «maturilor» în a impune, de fapt, a dăru filmului nostru chipurile de care are nevoie. Nu de puține ori, când partitura se impunea printr-o dificultate aparte, când rolul avea rezonanță încă din pornire, în ochii spectatorilor, inclusiv al criticii, întreprinderea de a descoperi interpretul potrivit pentru locul, să-l spunem, rivnit, a fost însoțită de o serioasă cotă de risc. Recunoaștem că unii dintre noi am tremurat pentru Otilia, cea știută din paginile lui Călinescu, pentru Vlad Tepeș, așa cum ni l-au livrat legendele și istoria, pentru neverosimila «eroină de la Jil», Ecaterina Teodoroiu, pentru fanaticul lucid Teodor Diamant. A pleca la drum bolovănos cu actori necunoscuți — sau cvasi-necunoscuți —

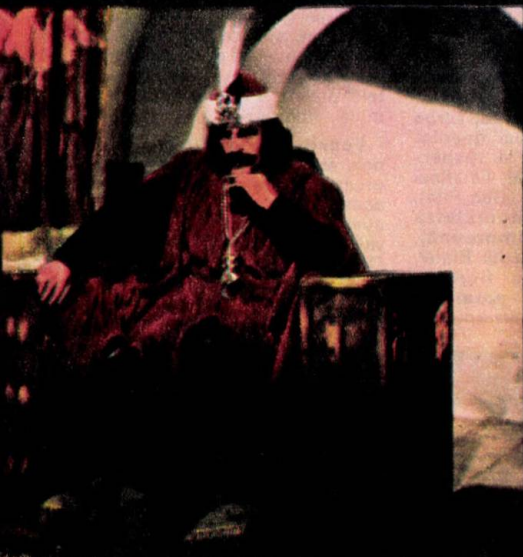
În orice caz netrecuți prin Scillele și Caribdele filmului, seamănă, într-un fel, cu o cascadele regizorală. Iulian Mihu — căruia de altfel, îi place atât de mult jocul de-a aruncatul în prăpastie — s-a încumetat și ceea ce este vrednic de laudă și astăzi, la o distanță de câțiva ani și de unele serioase mofturi ale criticii, pe Otilia o văd tot având trăsurile Julietei Szőnyi. Deși avea la dispoziție actori de cursă lungă, pe deasupra și cu un succes sigur la public, Doru Năstase se încumetă — și bine face — să așeze manșeta lui Vlad Tepeș pe umerii unui actor care abia respirase aerul filmului istoric în Buzduganul cu trei peceti, Ștefan Sileanu. Dinu Cocca o găsește pe Ioana d'Arc în versulune oitenească într-un teatru de provincie și joacă o carte esențială a carierei sale, pentru care,

Timidul învăluit în excentricitate: Horațiu Mălăele



O prezență de nădejde: Gabriel Oseciuc

După chipul și asemănarea voievodului: Ștefan Sileanu



Otilia fără enigmă: Julieta Szőnyi



Imposibil de trecut cu vederea: Rodica Negrea

N-am pierdut Clipa: Mitică Popescu





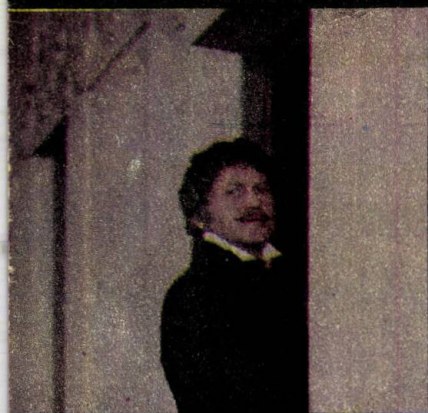
**Un zîmbet ironic:
Tamara Crețulescu**



**O speranță devenită certitudine:
Elena Albu**



**Harul ales al compoziției:
Cătălina Pintilie**



**Actorul unor viitoare curse
lungi: Dorel Vișan**



**Din nou împreună:
Micaela Caracș**

avem să constatăm, va fi răsplătit, Stela Furcovici fiind, realmente, o actriță capabilă de asedii. Cu un morb al «talent-scout-ului» mai de mult știut (și care, uneori, i-a jucat și feste, ca și lui Mișu de altfel), Savel Stîopul are revelația eroului din **Falansterul** în persoana unui tânăr absolvent, Adrian Pinte, actor cu masca unei conștiințe tragice, mistuitoare.

Pe cît de diafană, pe atît de intelectualizată, Tamara Crețulescu apărea mai mult ca un zîmbet ironic în **Astă seară dansăm în familie**, urmînd să ni se dezvăluie, ulterior, în rolurile Berthei din **Ciprian Porumbescu**, în regia lui Vitanidis, ori mai de curînd, în acel al Hermioniei Asachi din **Vis de ianuarie**.

Debuturi... debuturi... Unele la timpul potrivit, precum cel al Dianei Lupescu, actriță care are de luptat cu excesiva drăgălășenie a chipului (**Povestea dragostei** al lui Gopo, **E-atît de aproape fericirea, Iarba verde de acasă** ale mai tinerilor Andrei-Cătălin Băleanu și, respectiv, Stere Gulea), cel al Cristinei Nuțu în **Tănase Scatiu** (Dan Pița), al Micaelei Caracș (**Singurătatea florilor**, apoi **Din nou împreună**), al Elenei Albu în filmele lui Blaier, și Verolui (**Ilustrate cu flori de cîmp**, **Printre oglinzi paralele**). Altele despre care se poate spune...

**Mai bine mai tîrziu,
decît niciodată**

Cîțiva dintre actorii de față, cu

harul ales al compoziției și, pe deasupra, cu o deloc neglijabilă încărcătură de farmec, în ciuda unui fizic de antivedetă. Sînt descoperiți tîrziu, dar se pare că de acum au atins acel «punct de neîntoarcere», cum îl numesc aviatorii. Sînt, cu alte cuvinte, actorii unor viitoare curse lungi, la care le dau dreptul personajele — mai acaparatoare ori mai modeste — de pînă acum. Mă gîndesc la Dorel Vișan pe care, după ce l-am văzut în **Iarba verde de acasă**, în **Rătăcire**, **Gustul și culoarea fericirii**, **Printre oglinzi paralele** — și nu numai aici — cred că poate juca absolut orice, tot ceea ce se află cuprins între înălțare și mizerie umană.

Mă mai gîndesc la Mitică Popescu, care cine știe ce alți Năiță Lucieni mai ascunde în el, la Cătălina Pintilie, cea atît de răbdătoare și înțeleaptă în **Tănase Scatiu**, și la mulți alții.

Funcția de a «seduce și a abandona», atît de dragă cinematografului, prezentă, firește, și pe parcursul acestor ani, și-a spus din păcate cuvîntul, în nefolosirea, la justa lor valoare, a unor speranțe: Emilia Dobrin, Rodica Mandache, Tricy Abramovici, Anca Pandrea, Lucia Boga. Tuturor, inclusiv celor pe care i-a legănat doar o clipă iluzia filmului, acum, la începutul anilor '80, le urăm, cu cuvintele lui Prospero, «mare liniștită și vînt prielnic».

Magda MIHĂILESCU



În luptă cu farmecul: Diana Lupescu



**Întoarcerea lui Magellan, alias
Michaela Marinescu**



Revelația eroului: Adrian Pintea



Victoria anti-vedetei: Gheorghe Visu

**O actriță capabilă de
asedii: Stela Furcovici**

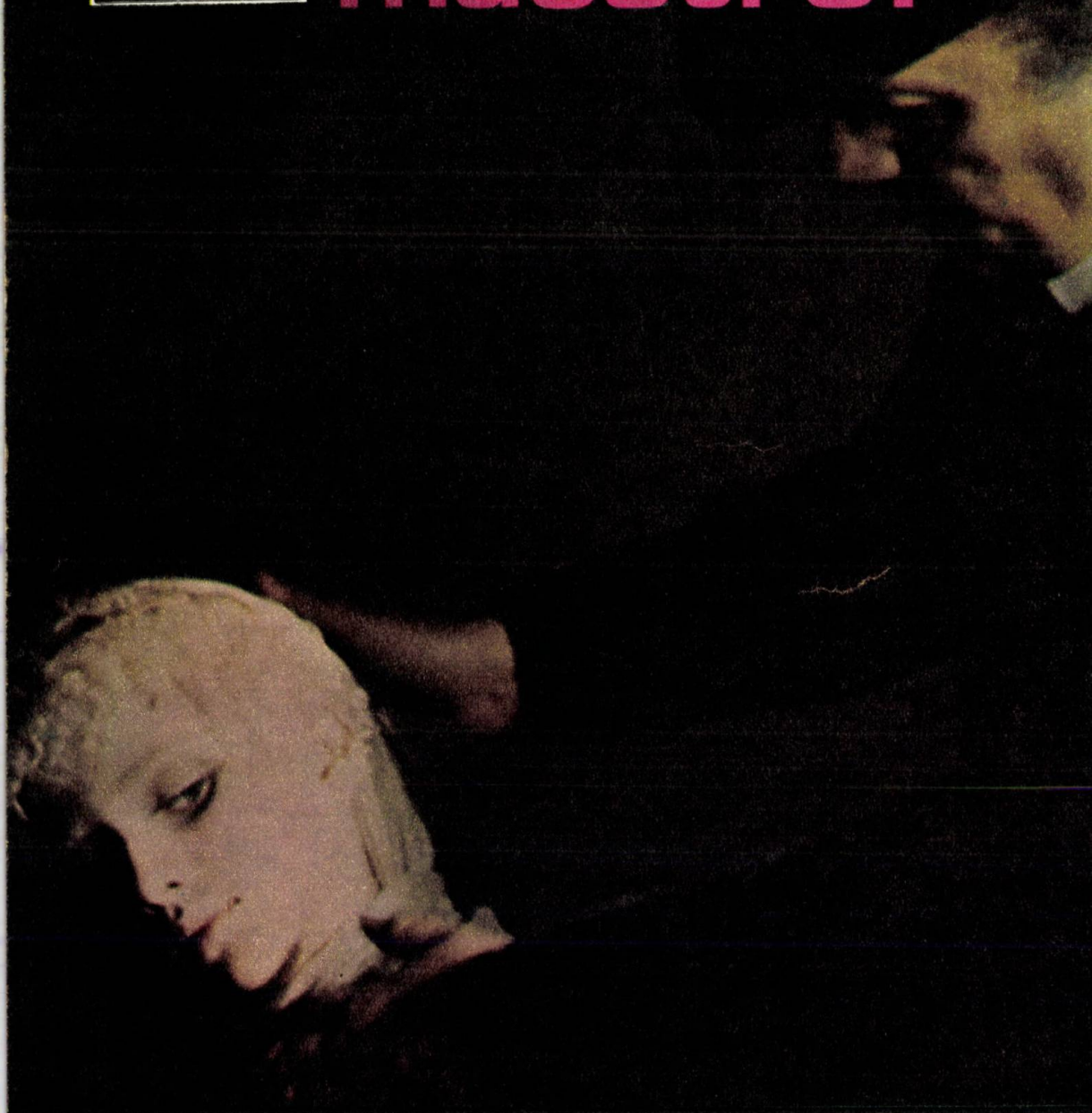


**Pe cînd un film ca «Jocul vieții
și al morții...», Dana Dogaru?**





Ma che musica, maestro!





Dacă paginile de față sunt destinate să apară sau să fie încă difuzate în ianuarie 1980, ocazia de a discuta despre Fellini și despre *Prova d'orchestra* ar fi triplă: 1) probabila premieră românească a acestei mici capodopere; 2) aniversarea a 30 de ani de la debutul regizoral al lui Fellini (*Luminile varietetului*, în colaborare cu Alberto Lattuada); 3) la 20 ianuarie 1980, maestrul împlinește 60 de ani de viață. În realitate însă, nu e nevoie de nici o ocazie «xterioară» pentru a ne întreprinde pe tema unui film fellinian, care oferă totdeauna, dinăuntrul său, destule motive de meditație, de polemică, de controversă dezbateri.

Intrat în circuitul normal al sălilor de cinema din Italia în primăvara lui 1979, *Prova d'orchestra* a fost propus întâi, în ședințe rezervate, vederii din partea unor personalități ale vieții politice și culturale, strînd un nor dens de entuziasme și perplexități, ceea ce a făcut din el «cel mai faimos dintre filmele necunoscute, adică încă nevăzute de public, din toată istoria cinematografului» (Claudio Quarantotto), ziarul «Tempo» oferind spațiu celor mai multe dintre luările de poziție, de la aceea a lui Ugo La Malfa, regretatul președinte al Partidului Republican Italian, economist, la aceea a pictorului Renato Guttuso, de la aceea a compozitorului Goffredo Petrassi, la aceea a cineaștilui Francesco Rosi. Și ar mai fi de adăugat ceva: văzînd filmul (sau numai povestindu-i-se trama), dramaturgul Renzo Rosso — fără să denunțe neapărat «plagiatul» — a publicat o scrisoare deschisă în care arăta că o lucrare a sa cuprinde chiar situația fundamentală din filmul lui Fellini. (Din «cercuri bine informate», la Roma, am aflat repede că nu Fellini l-ar fi citit pe Rosso, ci colaboratorul său la scenariu, Brunello Rondì, cunoscut de mult pentru asemenea «împrumuturi»: am parcurs și eu, spre verificare, *Esercizi spirituali*, «scrierea pentru teatru» a lui Renzo Rosso, dar în afară, într-adevăr, de un punct de plecare mai mult analog decît comun, ca atmosferă și ca ambianță, cele două opere diferă esențialmente ca analiză a caracterelor și în special ca anvergură a mesajului: intimist-privat, acesta din urmă, în piesa lui Rosso, coral-social — la Fellini.) Dar să ne apropiem de miezul filmului lui Fellini.

Într-o fostă biserică romantică, devenită auditorium cu o acustică perfectă, bătrînul Copist al orchestrei face o prezentare (de ghid) a locului, în timp ce aranjează stîmele pe stativ (cu un gag de marcă busterkeatoniană: cite o foale cu portative, atînsă de cine stie ce curent de aer, cade lîc și colo, irîndu-l ușor pe Copist, care le dojenește și exclamă amuzat: «Mi-o faceți în ciudă?») apoi încep să sosească membrii orchestrei. Primul e un Violonist plin de ticuri,

gata să înceapă de la capăt prezentarea istorico-muzicală a celebrei săli, dar i-o taie Copistul, cam așa cum se întîmpla și cu Avocatul-comper din *Amarcord*. Tot ca în *Amarcord*, există și în *Prova d'orchestra* aparență de tratare «documentaristă» a materiei narative, determinîndu-l pe un cronicar să clasifice filmul drept «apolog sub formă de fals documentar» (Morando Morandini). Impresia acestei facături e înărită considerabil de «convenția» prezentei la repetiție a carului de reportaj al televiziunii: un redactor nevăzut (cu vocea lui Fellini însuși) pune întrebări instrumentiștilor, dirijorului și responsabilului sindical, în legătură cu profesunea și cu mijloacele ei de comunicare, de expresii (instrumentele, înalte de toate). Cîțiva solicitanți refuză să răspundă, cel mai mulți, însă, o fac, dezvăluind nu numai hipertrofice orgolii, ci și neașteptate candori sau dezamăgiri tînuite, în raportu-

lionist, alt violonist, harfista, copistul de note, sindicalistul și, bineînțeles, șeful de orchestră. Dintre cele multe am ales — spre a sugera atmosfera, cadența și conținuturile secvențelor din prima jumătate a filmului — intervențiile harfistei cele sentimentale și infantile, a copistului nostalgic și mucalit, și a dirijorului, neamț de origine, lucid și practic, vorbind o italiană ușor stilcică. Iată-le:

Harfista

«Pentru prima oară, harfa am văzut-o în via. Să tot fi avut patru sau cinci ani, poate chiar mai puțin, și nu știam ce este solul acesta de colivioară, de aur, mică, mică de tot... Într-o zi, într-o carte, era vorba de Nerone și de Roma care ardea, iar el ținea în mînă un instrument ce semăna cu cel din vis. În sfîrșit, într-o altă împrejurare, am dat peste

Un caracter
între altele:
bătrînul copist din
*Repetiție cu
orchestra*



riile lor cu instrumentul ales (sau care i-a ales), cu locul, cu ponderea specifică în ansamblul orchestrei. Dau răspunsuri atașante — și e aproape de prisos să se arate că Fellini are un fel cu totul aparte de a căuta cu aparatul și cu luminile, în panoramări vătuite, «culcușurile» cu stativ și stîme ale «domnilor profesori», tolosînd mișcări lente, gentile, învăluitoare, gestualități de sirină (în pîndă la «voci de sirină») —, dau, așadar, răspunsuri demonstrative: pianista, violoncelistul, oboistul, flautista, clarinetistul, trombonistul, bateristul, un vio-

un calendar parfumat unde era un inger care zbura și, zburînd, cînta la harfă. Chiar la harfa pe care o visasem eu.

Harfa! Dar harfa este o prezentă omenească! Vă spun un lucru: eu n-aș putea locui într-un apartament unde, într-o cameră, să nu se afle ea! Nu reușesc să adorm, dacă nu știu că, dincolo, în întinericul salonului, harfa nu stă la locul ei. Uneori am senzația că niște mîini nevăzute o ating ușor... O aud cum cîntă... dar poate că nu e decît vîntul... Harfa a

Insemnat însăși viața mea: nu doar ajutorul meu financiar, ci, cum se zice?, refugiu meu, adăpostul meu... Eu am fost totdeauna singură, n-am avut niciodată bărbați, nici măcar unul, numai harfa! Și atunci, îi povestesc, îi vorbesc, și harfa îmi răspunde, îmi comunică senzații, fantezii... Un simțămînt aproape sfîșietor de fericire și de tristețe deopotrivă! Dar lucrul cel mai important e că îți dă credință. Cine cîntă la harfă simte, știe că există alte dimensiuni...

Odată, un copil m-a întrebat: «Unde se duce muzica, atunci cînd nu mai cînti?» Numai copiii se pricep să pună asemenea întrebări.

Copistul

«Cu dirijorul permanent de odinioară, nu prea îndrăzneau să glumească domnii profesori! Ce să spun, toți cu cravată, vai și-amar de cine îndrăzneau să vină fără cravată! Acum, încă puțin și-și fac băile de

picioare în timp ce cîntă! Pe urmă, mai era un obicei: cine distona sau nu intra la momentul potrivit, era obligat să cînte în picioare, pînă la sfîrșitul concertului. Drept pedeapsă! Ah, nu? Cum? Ore reglementare? Ture? Aș, toată noaptea trebuia să se repete! Știți cîte livri ale zorilor am apucat eu să întîmpin?! Iar orchestranții, în zori, frîni de oboseală, nu mi-ți-l aplaudau pe dirijor și nu-i mulțumeau?! Oh, ei era un fenomen! (Monologul Copistului are loc în fața unui portret al lui Toscanini — n.n.) Dirija totdeauna cu ochii închiși: părea căzut în transă, dar de fapt vedea tot... Iar cînd voia să-l certe pe un orchestrant care greșea, găsea niste cuvinte de-l înghetau și-l făceau să se simtă prost timp de o lună întreagă! Dar bătăile cu bagheta! Zbirniia bagheta peste palmele și degetele instrumentiștilor care greșeau! În văzduh era numai un șuierat! Mde, vreți să aflați, dumneavoastră?! Pedepșiile erau fericite că sunt loviți cu bagheta peste mîini. Veneau în față ca niste scolari

și ziceau: «Eu, eu am greșit! Și eu am greșit!» Ei, erau alte timpuri!»

Dirijorul

«Ce vreți să știți de la mine? Dacă muzica e o parte din lume? Eu aș vrea să vă întreb pe dumneavoastră: există oare muzica? Nu! Atunci lumea nu mai există și ea! Numai opiceziile au rămas! Ce sens are muzica în zilele de azi? Dumneavoastră credeți cu adevărat că lumea care vine în sală știe ce este muzica? Ei cred numai că devin mai inteligenți pentru că simt o emoțiune în burtă și asta dă importanță. Cu Beethoven toți se cred pe ei călăreți călare contra, dușman, parcă-i văd cum se scoală de pe fotolii și pleacă în galop! Cînd eu dirijez, de multe ori mă simt ridicol, ca mort. Mă simt una fantomă...

Nu, nu aș vrea să vorbesc pe lucrurile acestora! Ștergeți acestea, vă rog, absolutamente! Astăzi nu este iertat nimic, tu trepue să fii totdeauna un optimist. Da, totdeauna inteligent. Atunci noi spunem așa: muzica este lumea, eu mă simt ca un rege... Da' de unde! Vrei să știți cum mă simt eu adevărat? Eu mă simt ca un sergent major de meserie, care trebuie tot timpul să dea un picior în fund la toți! Da, dar acum pentru stupide legi absurde este interzis să faci sergent major...

Sigur, noi am luat avantaje de la poziția noastră de privilegiu. Genialitatea este totdeauna aproape la granița cu capriciul și cu bizarerie. De exemplu, eu o dată am spus la un muzicist să scoată inelul de la el, pentru că piatra mă supăra la ochi din cauza luminii reflectat. Asta pîrîu la toți un capriciu; poate manie de vedetă; poate e adevărat, dar acest amplificare, acest caracter ezalat de artist este vital prin încălțarea care cuprinde pe toți, domină pe toți și exprimă motive de simfonie. Dar acum fluid de neînlocuit al dirijorului este contestat. Pe muzicist eu nu mă uit nici un pic, eu nu văd la el. Trebuie să confirmez că cîteodată au fețe insuportabile, bucurios, dacă aș fi putea, aș fi pune un paravan înaintea ei, de unii din ei... nu, mai bine ștergeți asta, dacă nu mă împușcă în picioare...

Timpul de măreție a trecut. Kaputt! Eu țin minte cînd prima dată am sîut pe podiu, atunci cea mai mare impresie de la mine a fost tăcerea imenxă din față la mine. Eu făcut semn de începere și văzut cu mare emoțiune că de bagheta mea este legată cîntarea orchestrei: vocea de la ea, năștea din mîna mea, ea făcea orchestra să iasă din tăcere și pe urmă la tăcere întorcea, vocea aceasta înălța ca un val de mare cînd ridicam brațul meu care mișcă în aerul aripi de pasărea, și cînd coporam vocea de armonie se depărta pînă la tăcere. Acum toți suntem egali și eu trebuie să fim idem cu primul violonist care are degete de mace-lar! Ce să facem? Eu mă ușurez la mine și cumpăr case...

Genialitatea
e uneori la
granița bizareriei:
Valentina Cortese
în *Julietta spiritelor*



...Eu aduc aminte de Klopenski, mare maestru de la mine, atunci eu cântam vioara întâia; când el sosea pe podiu era tot numai o tăcere; el întorcea numai o privire, expresie de la ochii lui era absent, dar el știa, și a și descoperit fiecare rînd de partitură. El era în persoană muzica. Iar noi urmam pe el fericiți, pentru a săvîrși ritul de transubstanțializare. Pentru schimbare de vin în sînge și de pîine în carne. Tumea-voastră rideți peste mine? Eu sper să nu. Muzica este totdeauna sacră, fiecare concert este o missă. Noi eram acolo, vrăjiți, grijile de toată ziua erau uitate, în așteptînd prima mișcare de la baghetă eram un lucru singur, una singură respirație, noi și instrumentele, uniți într-o unică forță vitală. Atunci el dat semnal de plecare. Nimic nu era mai frumos decît autoritatea sa. Noi tremuram numai la ideea de o greșală care să poate strica la perfecțiunea de la ritual. O mare emoțiune și o imensă fericire; și simțeam că bucuria de la noi se transmite pe public, care era acolo, imobil și fără răsuflet. Nu uitam niciodată la dirijor, nu era necesar. El era acolo, noi știam acesta, noi simțim acest. Era înăuntru la noi.

Atîta dragoste se afla între noi și dirijor, o dragoste, cum vedeți tumea-voastră, care acum este pierdut. Eu și orchestrantii mei avem numai neîncredere între noi: unul contra la altul, dubiul care strică încredere: apoi vine lipsa de stima, disprețul, ura și mînia pentru ceva ce este pierdut și nu se mai regăsește nici-cînd. Și așa, cîntăm noi dimpreună, dar uniți numai de o ură comună, ca o distrusa familie.»

Interviu luat Dirijorului, care încheie primele două «mișcări» ale filmului, se desfășoară de-a lungul «pauzei duble» fixate de sindicalist, conform acordurilor contractuale, și în cabina rezervată șefului de orchestră. Între timp, în sala de concerte a izbucnit «sfîrșitul lumii», un fel de nebulie colectivă: pereții sunt plini de sloganuri împotriva muzicii și a muzicienilor «tradiționaliști», portretele clasicilor sunt improșcate cu vopsea, membrii mai tineri ai orchestrei scandează: «Orchestra, terrore, a morțe il direttore!» (orchestră, teroare, la moarte dirijorului!). În locul dirijorului este adus un metronom uriaș (ca un idol păgîn), dar și acesta e repede detronat de talazurile succesive ale orchestrantilor transformați în manifestanți care «ocupă» auditoriul transformat, la rîndul lui, în piață pentru mitinguri. Tensiunea «contestării» vechiului, a tradiției, a modurilor de organizare existente, atinge cota paroxismului. Dar tocmai cînd concitata sarabandă e în toi, se aude ca un bubuit surd, zidul din fund se crapă, apoi o gigantică sferă de metal (din acelea folosite de constructori la demolări), face ca o parte a zidului să se prăbușească, legănîndu-se apoi amenințător prin borta deschisă. O pulbere fină de moloz se așterne peste lucruri și



«Dragostea este
totdeauna prezentă
în filmele mele»:

Sandra Milo,
interpretă
felliniană

peste oamenii încremeniți, înspăimîntați: ea se va păstra pînă la sfîrșit, dînd o nouă «grosime» elementelor ce alcătuiesc încastraturile, imprumutîndu-le un aer lunar, halucinant, rod și al măiestriei aceluia admirabil operator de imagine care este Giuseppe Rotunno. Năpasta, catastrofa, s-a abătut peste auditorium, peste acest microunivers — «a căruia viață muzicală se dilată în sentiment de viață cosmică și totalizatoare» (Enrico Cavalotti). Dar rațiunea de a fi a unei orchestre este tocmai aceea de a cînta (așa cum rațiunea de a fi a unei societăți este de a viețui, de a supraviețui): «Notele salvează pe noi!», zice Dirijorul, invitîndu-și instrumentiștii să reia repetiția. În picioare, cei mai mulți — ca «pedepsiții» din amintirile Copistului — «domnii profesori» încep să execute a treia mișcare a inspiratei (și prin stupiditatea ei banală) compoziții a lui Nino Rota, colaborator de totdeauna al lui Fellini, mort curînd după premiera filmului. Dirijorul nu-i mai conduce de la

pupitru (de la amvon), ci de alături, mai aproape de orchestră, în semn de solidaritate eventual, ceea ce nu îl împiedică, la un moment dat, să se supere, să pretindă mai multă ordine și disciplină, să se automonteze, din italienește să o dea pe nemțește, disciplina devenind Disziplin (vocabul totuși latinisim!), fotografiile se întunecă și pe exhortația nervoasă, sacadată, a Dirijorului, filmul se termină prin curgerea post-genericului, ivit din fonduri, din negrul fotogramelor de încheiere. Final închis, final deschis? Pe tema aceasta s-au aprins cele mai multe replici contrastante. Pînă la urmă, însă, a biruit — ca în film — o anumită armonie, **Prova d'orchestra** fiind aproape unanim considerat un film cu un mesaj pozitiv, important, dacă nu chiar o capodoperă în miniatură (fiindcă durează 70 de minute). Așa reiese, cel puțin, din opiniile următorilor spectatori:

SANDRO PERTINI, președintele

le Republicii Italiene: «Apologul, care concerne nu numai Italia, ci întreaga lume, este o parabolă superioară. La sfârșit, fiecare își regăsește propria conștiință, după dezastru. Nu este vorba de o dobândire de conștiință impusă: dirijorul se amestecă, în sfârșit, cu muzicienii săi și nu are loc restaurația».

UGO LA MALFA, președintele Partidului Republican Italian: «Ceea ce m-a impresionat cel mai adânc văzând, în avanpremieră, prea frumosul film al lui Fellini, este capacitatea acestui artist de a sesiza datele esențiale ale crizei ce frământă Italia de câțiva ani. Din acest unghi, *Prova d'orchestra* aduce aminte, nu prin analogie a situațiilor, ci printr-o identică capacitate de penetrare, de *La dolce vita*. În *Prova d'orchestra*, extraordinara putere de invenție stă tocmai în a fi știut să reprezinte condiția unui popor, povestind avaturile unei orchestre. Ca simbol al unei situații politice și sociale, filmul lui Fellini începe acolo unde această situație prinde să se

destrame. Explicarea, ca să zic așa, armonioasă a unei orchestre — care de altfel este unicul ei mod de a se exprima — presupune o adecvată, reciprocă înțelegere între dirijor și orchestră. Aceasta înseamnă că o democrație se dezvoltă la înălțimea sarcinilor sale atunci când există o autoritate democratică în stare să-și înțeleagă propriile datorii și propriile răspunderi, și un popor care știe să facă la fel. În filmul lui Fellini, dirijorul și orchestrații decad repede din această condiție. De aici, dezintegrarea orchestrei, cu descrierea de împrejurări care fac să se dezlănțuie întreaga fantezie creatoare și abilitatea satirică a lui Fellini. La sfârșit, după o tristă experiență, înțelegerea reciprocă dintre dirijor și orchestră pare că se poate restabili. Dar filmul lui Fellini nu ajunge în mod deschis la această concluzie. Fiind filmul de valoare simbolică, Fellini pare oarecum să spună că reînchegarea vieții democratice a unui popor, a raportului de comprehensiune reciprocă între guvernanti

și guvernați, nu e ușor să se realizeze atunci când procesele dezintegratoare au mers prea departe. Tonul autoritar pe care îl asumă dirijorul, în momentul când realcătuirea orchestrei, accentele sale și înseși expresiile lingvistice, cu reamintirea unor experiențe de tristă memorie, apar ca un fel de grav și solemn avertisment. Dacă procesele de dezintegrare nu sunt oprite la timp, ceva poate să survină — vrea să avertizeze Fellini — ceva ce nu restabilește condiția de înțelegere reciprocă, ci crează un raport nou, acela al unui popor readus la ordine și dominat de dictatură».

GOFFREDO PETRASSI, compozitor: «...apoi, dintrodă, am înțeles ce anume se desfășura realmente, nu realist, sub ochii mei: o puternică metaforă cu semnificații multiple, construită cu o îndemnare surprinzătoare. Pacificarea sau, mai curând, restaurarea, ar trebui să aibă loc sub semnul muzicii, și niciodată Fellini nu a fost mai explicit ca în acest film. *Prova d'or-*

«Ca element vizual, am folosit adesea tema vieții de circ, care este un amestec de spectacol, risc și viață mi se întâmplă și în realitate să vorbesc pe stradă cu oameni care par neobișnuiți, nelalocul lor sau care elemente fac parte din mine, nu văd de ce nu le-aș introduce în filmele



chestra, pe care îl consider o operă perfectă prin forma strică și prin imaginația mereu aprinsă și fără căderi, de o tonalitate înaltă, în a ne transmite speranța sa renăscută din fumul molozului: o speranță, totuși neliniștită».

RENATO GUTTUSO, pictor: «*Prova d'orchestra* este poate capodopera lui Fellini. Opera sa în care proporția dintre idee și imagine e perfectă (de obicei la Fellini imaginea tinde să se reverse, să copleșască ideea). Aici, totul înaintea cu forță și consecvență».

FRANCESCO ROSI, regizor: «Găsesc că filmul lui Fellini este frumos și curajos. Dincolo de adziunea la ceea ce filmul a vrut să spună, cel care îl va vedea va fi pus în fața inevitabilității de a da un răspuns fiecăreia dintre întrebările puse de imaginile lui Fellini. Suntem trimiși, adică, fiecare, la propriul nostru simț de responsabilitate. Acesta este, pentru mine, cel mai important rezultat pe care-l poate obține o operă care a vrut să

constituiască o mărturie a propriului său timp și mi se pare deosebit de semnificativ și de important că tocmai cinematograful e cel care ne oferă această ocazie de verificare a posibilităților sale de a interveni asupra evenimentelor».

La aceste ilustre voci, autorul rîndurilor care se încheie aici, și-o adaugă, cu modestie, pe a sa, din perspectiva propusă de structura almanahului «Cinema»: ca toate filmele lui Fellini — poate ca acelea ale tuturor marilor creatori de artă — și *Prova d'orchestra* este un debut. Ea seamănă, ca operă de artă cinematografică, mai mult cu sine însăși, decît cu ceea ce a făcut Fellini pînă acum și, probabil, cu ceea ce va face de acum înainte. Este aproape firesc să fie așa, pentru că debut înseamnă început, inițiere (în sens și de învățare) înseamnă prospectivă, înseamnă — din punct de vedere artistic — a privi lumea cu ochi neprefăcuți, limpezi, de copil. Arghezi amintea, cu franchețe, de emoția iscată de actul de creație artisti-

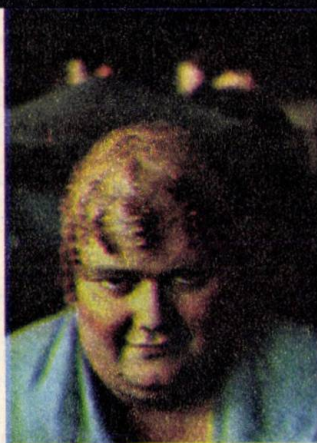
că: «Din două firi încrucișate brusc și depărtate subit cade o floare, drept în umbra salciei tale, și umbra tremură toată. O replică fulgerătoare, ieșită fără socoteală din țîșnirea genului, neașteptată, te zguduie și te ferește. Apleacă-te puțin pe braț și strecoară-ți discret batista pe sub ochi. Ce poate fi asta? S-a trezit, neclar și tot somnoros dintr-un vis alb, în leagănul tainelor tale, pruncul pe care-l omori în fiecare zi cîte puțin...»

Nu alta este poziția lui Fellini, dovedind încă o dată că poezii autentice se întîlnesc într-adevăr peste ani și meridiane: «...tandrețea față de viață este o atitudine necesară. Viața nu trebuie privită mereu cu sprîncenele încruntate, nu, în fond rămînem mereu copii, toată viața». Copii care pot oricînd să întrebe: unde se duc, Federico, imaginile filmelor după ce se termină proiecția?

Florian POTRA

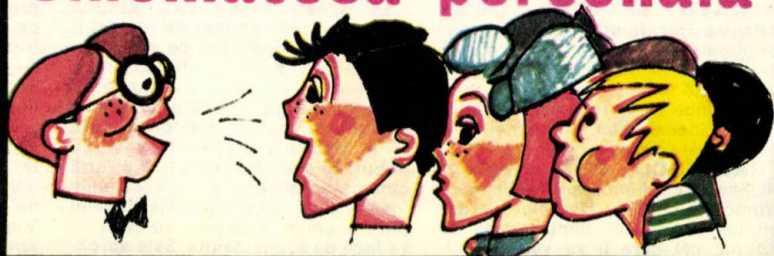
obișnuită. Personajele mele sînt adesea bizare. Dar au o infirmitate fizică ori morală... Întrucît aceste mele» (Federico Fellini)

«Viața este o continuă îndepărtare de lucrurile cunoscute»: *Amarcord*





Debutul în cinemateca personală



Arta mea s-a născut din teamă. Am debutat ca fricos și am creat pentru a birui această frică. Alt scop n-am avut. Am simțit de la prima realizare că
atita timp
cît povestesc și joc în filme, nimeni
nu încercă

și nu vrea să dea în mine. Arta mea n-a fost premeditată, cerebrală, ea a pornit, spontan, din măduarele care-mi tremurau. Într-o seară, la colțul aleii Popa Nan, cînd patru băieți de pe Tepeș-Vodă au vrut să-mi fure mingea nouă de fotbal. Atunci, în timp ce mă zbăteam să nu le-o dau, prins ca într-o grămadă la rugby (rugby-ul mi s-a părut, etern, mai eroic ca fotbalul de toate zilele), am emis un urlet ca Tarzan, ei m-au eliberat și imediat am început să pășesc — nu să fug — ca Stan și Bran în coada plutonului de soldați din «Legiunea străină».

M-am dus 10 metri mai încolo, spre citoria lui Pirlu și m-am întors, în același pas. S-au încolonat după mine și am parcurs distanța pînă acasă, în acel pas vesel — de unde, psihanalitic, și titlul unui film de-al meu, peste 20 de ani, în '58, scris la mare ananghie: «Cinci oameni la drum».

În poartă, le-am spus, fără mizansenă, de unde am luat imaginea. Se linișțiseră. Le-am dat mingea pînă mîine și nu au vrut s-o ia: «Mîine, dacă nu ne spui alt film, te snopim». Din această sarcină, s-a născut tot cinema-ul meu. A doua zi, le-am spus «Robin Hood», cu Errol Flynn. Aduseseră cu ei trei fetițe de pe Delea Veche. A fost extraordinar. Zăind-ul l-au ascultat cu ochii în pămînt. Nu mă bazam pe gestică. Cuvîntul era totul. Abia dacă ridicam brațele să le arăt cum Robin Hood sărea din lîană în lîană. Epica prima. Din balcoanele caselor, părinți și bunici mă priveau.

Al mei locuiau la parter, n-aveau cum să mă vadă și oricum mă visau pianist. După o săptămîină — în care am dat «Robin Hood» de trei ori — arta mea a devenit independentă de frica primordială, o uitasem, cream în afara ei, singură tematica păstra ceva din păcatul originar și nu povesteam nimic bîlînd, lacrimogen, defetist. Arta mea era combativă și angajată în paralizarea și umilirea celorlalți. Pe urmă, am început să mă rafinez, să lucrez cu bună știință, cu regie, să fiu atent la efecte, să nu plictisesc — vedeam că orice comentariu nu le place, am ucis comentariul — am inventat sus — pensul, întrerupînd atacul unei diligențe cu propunerea de a trece la o «Regină pe pași», «Nul Nul Nul», tipau fetițele și băieții, tăceam savurînd clipa, îi lăsam să stăruie,

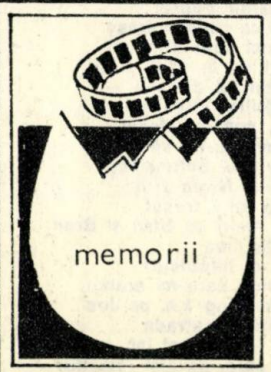
luam mingea și desemnam: tu, tu, tu, pentru a juca «Regina pe pași», pînă cînd într-o zi am dus lucrurile mai departe și am jucat cît am vrut «Regina pe pași», cu cei aleși de mine, ceilalți așteptînd să înceteze joaca și să relau «Cavalcada fantastică». Acceptaseră să fie la hățfui meu. Îi terorizam cu plăcere. Teama înflorise și se deschisese, fastuos, într-o tiranie a artei mele. Teama nu naște doar monștri.

Orgoliul — ca floare a unei frici spulberate — este parfumul oricărei grădini de om. Îi aveam la picioare și respiram acest orgoliu, exalat din rugile lor. Am început să fac fițe. Mă declaram obosit. Emiteam mofturi. Îmi era, o dată, prea cald. Altădată mă durea gîtul. O fetiță a venit din casă cu un sirop. L-am băut încet și în șoaptă am pornit «Dezmoștenii soartei» cu Wallace Beery și Mickey Rooney — povestea unui antrenor bătrîn și bețiv care are un cal și un jockey cu care cîștigă Derby-ul. «Ce-i ala «Derby»? «Vă spun mîine».

Așa am inventat serialul. Așa am ajuns — nu din cărți — la «va urma». Eianul epic e condiționat sistematic de marile dictaturi. Vezi închiziția. Vezi țarismul. A doua zi trebuia să povestesc antrenamentul calului — pe piața oceanului, galopînd printre valuri, dar ca și Bresson, într-o zi de filmare, nu mi-a plăcut decorul și n-am filmat în acea zi. Așa am iscodit o scenografie. Povesteam unele filme în holuri răcoroase de bloc, altele cocoțat pe un gard, unele pe bordura aiei, ca vagabonzii, altele sub fereastra unui plan, ceea ce-mi dădea puterea imperială a unui Visconti, anticipînd drumul lui de la «La terra trema», într-un sat de pescari amărîți, la castelul «Inocentului». Eram un tiran luminat și nedemocratic: aveam dreptul la oboseală, la relache, dreptul la culcare, dreptul de a expulza, dreptul de a declara persona non grata pe cine doream, dreptul de a spune ce vreau, dreptul de a tăce, dreptul de a mă uita urît la cine mă întrebarea, dreptul de a rezuma cum îmi place, de a «țâia» ce nu-mi convenea, de a programa cum îmi venea la gură, de a înlocui un meci de fotbal cu un film și un film cu o bicicletă, eram atît de puternic prin forța artei mele că nimeni nu crîcnea și puteam să ajung la voluptatea de a mă lăsa rugat, conjurat, ca un Homer revendicat de șapte cetăți. Pînă-ntr-o zi, cînd, întors din oraș, tata a asistat, de pe trotuar, la «Copiii căpitanului Grant» și m-a chemat în casă. M-am retras sever și lent, păstrînd acea demnitate de mare regizor care nu se grăbește cînd e chemat la telefon, pe platou, de dl. Mayer, stăpînului său. Tata mi-a contestat dur opera de «Suchianu povestind copiii». Nu pentru asta mă

duce la cinema, la mai multe filme decît vîd alți copii, nu pentru asta cheltuieste cu pianul — ca eu să fiu un clown, o palat, un bufon. Dacă mă mai prinde așa, mă snopește. Aveam de ce-l crede, dar nu trebuia să mă plîng, să mă umilesc, să-l rog. Ajunsesem la o cotă a onoarei care nu-mi permitea să mai dau dovadă de frică, așa cum marii creatori au o operă care le îngăduie să reziste și să nu se plece în fața șabloanelor, bune de intimidat prostimea. Am înțeles să-l birui prin pian. Zece zile am studiat — o vară imposibilă, cu o căldură care-i cerea bunicii să tragă de dimineață, ermetic, transparente, înct ne mișcam într-un tel de noapte bucurăsteană — pe întuneric, în hol, istovindu-mă în game și exerciții nesărate, punindu-mă voluntar sub controlul bunicii (mama — la băi) ceea ce i-a permis să-l spună, la prînz, tatălui meu, servindu-i o ciorbă à la grec (din cauza acestel ciorbe, nu puteam cînta «A la Turca» lui Mozart) că băiatul va deveni un Rubinstein. Atunci, printr-un mixaj pe care nu l-am mai întîlnit în nici o secvență a vieții mele, din curte, a început să se audă ceea ce aș putea numi «Imperialul», adică un concert de tipete care scandalu: «Vrem sonorul Vrem sonorul!». Bunica a ridicat transparente și a rămas cu gura căscată. În pofida ordinului de «a nu te ridica de la masă pînă nu s-a terminat», am sărit de pe scaun și tata m-a urmat. În curte, era o imagine de Eisenstein (văzută și de el, la Stiller) — un sir lung de oameni, venind pe zăpadă, la palat, la picioarele țarului, să-l conjure să-l salveze, cu profilul lui Cerkasov, în prim-plan, barba neagră fluturînd peste cîmpia albă. Cînd m-au văzut, încadrat ca un cocon între tată și bunică, au trecut la aplauze și o fetiță, Angh, a venit sub fereastră și l-a rugat pe tata, să mă lase să le povestesc filme că ei se plictisesc fără mine. La care tata, demult adult, n-a știut ce să le spună și atunci eu, știind cum trebuie stăpînită o emoție, le-am comunicat că le mulțumesc, că n-am cuvinte, că-l voi ruga și eu pe tata și totul se va aranja, dacă părinții ne iubesc. Așa am ajuns, firească, să duc o politică de copil bun, idilic, conformist, îngăduindu-mi să flu cabotin, fără să roșesc. Mi-a ajutat nu o dată. Arta mea a luat un nou avînt. Fetițe în toată firea mi-au propus să ne logodim, băieți importanți cu premiul I și coronită pe frunte m-au contactat, prin emisari, să vin la onomasticele lor să-l onorez cu prezența mea, am primit daruri de neuitat, colecții de poze decupate din «Gazeta sporturilor», cu Lengheriu și Urechiatu, cu Auer și Sipoș, cu Baraki și Blavati, programele pe cîte un an de zile de la cinematografe obscure, Nero și Lira, Buzescu și Rahova, cu dedicații naive: «Lui Relu care povestește mai frumos...» sau cu calambururi, primele calambururi: «Lui Relache pentru a nu cunoaște ce-i un relache». Pînă cînd — spre toamnă am refuzat categoric să le povestesc o comedie cu Anny Ondra, despre care o fetiță zicea că mama ei a zis că e delicioasă. «E o tîmpenie» — am afirmat și le-am explicat de ce — deși n-o văzusem, fiindcă tata nu mă ducea la filme germane: Anny Ondra e iubită lui Max Schmelling, boxerul care a vrut să-l bată pe Joe Louis, dar n-a putut, iar Max Schmelling e în slujba lui Hitler. Joe Louis nu e în slujba lui Hitler. Anny Ondra e și ea iubită lui Hitler. Pe oricine iubește Hitler, noi trebuie să-l urîm. N-au fost obiecții și le-am dat doar un jurnal de actualități sportive, cu Joe Louis și Jessie Owens, în rolurile

principale, pentru mine neexistînd diferențe care-i alb, care-i negru. Peste cîteva zile, după ce Hitler intrase în Polonia — un instinct care urma să se dezvolte, m-a făcut ca în acea zi să nu dau spectacol, instinctul doliului — patru găligani de la «Mihai Viteazul» m-au prins pe Rondă, colț cu Mecet, și m-au luat de gît, cerîndu-mi să le povestesc cum l-a pus Max Schmelling knock-out pe Joe Louis! N-am vrut să le spun și prin cap mi-a trecut să urlu ca Tarzan, să merg ca Stan și Bran, înutil, înutil, înutil, arta mea nu mai ținea, primele ei impulsuri erau ridicole sub pumnii care-mi arătau cum l-a pus Max Schmelling k.o. pe Joe Louis și cum va fi curățată strada de toate filmele mele. M-au lăsat lat, cu o singură idee, pe care, ca valer rătăcitor în alte cinemateci, aveam s-o regăsesc mai tîrziu, la Delon, samuraiul, — care e femeia ce m-a trădat și m-a vîndut bandiților? Așa a intrat arta mea în zona politicului, a subversivului, a dublei semnificații de care nici o artă mare nu are de ce se feri sau împotrivi, și nici un copil — de ce se mira sau invoca o vîrstă, care să-l poată apăra de minciuni sau un bombardament. Ca și Fritz Lang, am emigrat din Alea Pope Nan în strada Cuza-Vodă. Arta mea a intrat într-un con de umbră. Nefericirea mi-a secat inspirația. Am devenit dezabuzat, ludic ca Bogart în «Casablanca», am trecut la jocuri: «Frata, nu te supăra», «Capitally» și am transformat strada într-un hipodrom. Toți copiii erau cai de curse, iar eu nu eram campionul turfului — îndrăgostit, am lăsat o fată frumoasă să fie celebra Joppe Hanover. Din cînd în cînd, mă cuprindea nostalgia după studioul din alea. Dar un om care a cunoscut, de mic, delațiunea, turnătorii, rasismul, nu mai e același și purtam o mască, o mască din scenariile acelea cu actori ratați care mereu murmură: «Am fost cineva, am fost cineva», spălînd vasele într-un port în care cîntă Marlene Dietrich. Nu-mi mai era frică, dar pierdusem autenticitatea artificialului și a inspirației. Mult mai tîrziu, în armată, pe la 20 de ani, la prima frică față de cail adevărați din grajd, am apelat la povești — un instinct nespulberat mai lucra în mine, ca sticla de Coca-Cola care mai bătea pe un telegraf morse în «Ultimul tîrm» — și am pornit la a povesti «Război și pace» băieților de la țară, din jurul meu, noaptea, în dormitor, după stingere. Nimeni nu dormea. Noaptea, cu Bezuhov și Natașa, răscumpăram perpetuu eșec al galopurilor mele de zi. Dar aceasta era literatură. La 22 de ani, cu grad de sergent-major avansat la excepțional, lăsat la vatră, m-am trezit îmbrățișînd — cu o patimă al cărui entuziasm îmi ascundea disperarea, de a fi pierdut o împărăție, spectacolul total — meseria de om adult, muritor, incapabil de a mai fi antrenor și jockey, cal și călău, plasator și Bette Davis, Suchianu și Jurnal de actualități, dirijor și comis de cenzură, idiot și serial, prinț și cersetor, sclav și împărat, aducînd astfel, prin această incapacitate, o adevărată autentică a seriozității.



Cum am debutat

**Un moment
providențial?
Un succes
de care ne amintim
nostalgic?
Un examen trecut
eroic?
Mărturiile unor
mari actori
și regizori
ne înfățișează
mai degrabă
debutul
ca moment
de lucru**

Michèle Morgan

**Cu cât mai multă
simplitate!**

**Aspirînd cu modestie
la un rol în figurație,
o debutantă obține cu talent
locul întîi printre stele**



As vrea să cochetez puțin și să spun: în dimineata aceea, mă simteam disperată sau bucurăoasă sau altceva de felul acesta. Dar, pur și simplu, nu-mi amintesc starea mea de spirit, pentru că dimineata aceea începe în momentul în care mama deschide usa cămăruței mele și strigă: Simone (Simone Roussel e numele meu adevărat), vino repede la telefon! Alerg plină de speranță: poate

mi se oferă vreun rol în figurație. — Domnișoară, sînt asistentul regizorului Marc Allegret, care dorește să te vadă cît mai repede cu putință. Este vorba de o probă la Gribouille, viitorul film al lui Raimu.

Era o veste în stare să te lase năuc. Marc Allegret... Raimu. Două nume care te făceau să-ți pierzi cumpătul. Mi-am recăpătat graiul abia cînd l-am povestit mamei. Volubilă, îmi închei discursul, care trebuie să fi fost foarte incoerent, spunînd:

«Și știi, ce mi-a zis? Mîine, ora 16, Champs Elysées!»

Inutil să mai istorisesc nestîrșitele ore de așteptare. Toți actorii au trecut prin aceleași clipe. Și cînd povestesc, vorbesc despre ziua care... ziua cînd... Ziua cu Z mare, bineînțeles!

Capăt textul unei scene din **Gribouille** de Marcel Achard. Am două zile ca să-l învăț. Mă închid în camera mea și îl lucrez așa cum m-a învățat René Simon: «Mai întîi trebuie să înțelegi bine personajul, și apoi să-l exprimi cu cît mai multă simplitate». Două pagini și treizeci de replici ca să arăt ce pot. Personajul, ghicesc situația, e o acuzată, eu. Cum ar trebui să fiu? Convingătoare, patetică, descumpănită? Toate la un loc. Pe măsură ce trece timpul, nu mai știu nimic. Mă simt îngrozitor de pierdută și de singură.

Care actor nu cunoaște această singurătate în fața unui text? Se poate compara cu cea a scriitorului în fața coalei de hîrtie sau a pictorului în fața pinzei albe.

Îmi sporesc frica, împunîndu-i mamei capul cu îndoilele și speranțele mele.

— Înțelegi, mamă, Marc Allegret e foarte important pentru mine. Se spune că e un descoperitor de tîlere talente. Înainte de a-l întîlni și de a juca în **Lac aux Dames**, Simone Simon și Jean Pierre Aumont erau niște necunoscuți. Ca mine azi. Filmul ăsta i-a lansat. Un singur film e de ajuns. Nici că se putea noroc mai mare pe capul meu... Înțeleaptă, mama încearcă să mă pregătească pentru esec.

— Asa e, fata mea. Iar dacă nu reușești, înseamnă doar că nu ți se potrivește rolul.

Nu mi se potrivește rolul! Trebuie să mi se potrivească. Aș vrea să mă văd la studio, pieptănată, fardată, îmbrăcată ca Nathalie. Nu știu nimic despre meseria mea sau nu prea știu mare lucru, dar știu că trebuie să fii personajul, chiar și în cele mai mici detalii.

În ciuda excelențelor mele concepții, dacă aș fi avut la îndemînă o garderobă bine garnisită, nu știu dacă aș fi ales ce trebuie. Dar n-aveam decît un tîoraș gris deschis, pe care mi-l cumpărasem din onorariul meu de figurantă. M-am uitat la el și parcă l-am văzut pentru prima oară. Ce obosit și jalnic arăta tîorașul meu de gata!

În dimineata aceea și studioul mi s-a părut altfel. Atmosfera care domnea în cabine și pe culoare era cea a unui nemilos care-pe-care, vreo zece concurențe se urmăreau unele pe altele pe furis sau fătis, potrivit firii fiecăreia. Vreo două-trei erau însoțite de mamele lor ale căror priviri erau fie ucigăse, fie pline de compătimire la adresa bietelor oafe care îndrăzneau să se măsoare cu fata lor. Este singura clipă cînd mă amuz. Durează foarte puțin, pentru că trecerea pe platou îmi revine temerile.

Aștept într-un colț al decorului, împreună cu «rivala» mele. Se

Despre
Michèle Morgan,
Larousse-ul scrie:
«Actriță franceză.
Debutul:
figurantă...»



atrăgă primul nume, ne iau în ordine alfabetică, deci probabil că voi fi ultima. Să fie bine sau rău? Am timp să-mi dau seama ce nu trebuie să fac?

Candidatele trec una după alta prin fața aparatului. Pentru prima oară îl văd pe Marc Allegret. E frumos, amabil și mai ales impasibil, acordând fiecăreia același interes politic.

Totul se petrece foarte repede. Nu mai sînt decît trei, două... Tremur, mi-e cald, sînt lac de apă, mi se strînge gîtul, îmi bate inima, vreau să se termine indiferent cum, numai să se isprăvească acest chin. Descopăr traul.

— Domnișoara Roussel Proba 11, prima oară.

Clacheta pocnește, ca un briceag care se închide. Îi dau drumul. Fac tot ce pot, cit mai bine.

— Multumesc, domnișoară.

Gata, s-a sfîrșit.

Mult mai tîrziu am înțeles că totul îmi folosise: talorul care putea fi cel al eroinei, pleptănătura, machiajul și mai ales emoția care a devenit a personajului, a avut accente de sinceritate.

Nu mai că, pentru moment, trăiesc chinurile așteptării.

A treia zi îmi fac socoteala că «învîingătoarea» a fost deja anunțată și pentru mine totul s-a terminat. Și totuși nu. Sună telefonul.

— Domnișoara Roussel, domnul Marc Allegret și domnul Marcel Achard doresc să vă vadă. Vă așteaptă la Fontainebleau.

Închid receptorul, închid ochii și savurez momentul.

Nu știu nimic despre proba pe care am dat-o. Să fie ultima? La prima vedere, Marcel Achard nu este decît o pereche de ochelari imensi, cu rame de baga, rotunde ca niște hublouri, așezate în echilibru pe o cloșvîrtă de nas. La urma urmei, el e autorul. Dacă zice nu? N-are crede. Privirea lui e malicioasă, dar din acest om pătrătos se degajă o bonomie liniștită și liniștitoare.

Nici ochii bridati ai lui Marc Allegret nu-mi inspiră mai multă teamă. În primul rînd e frumos, ceea ce e plăcut, și știu să zîmbească, un lucru important.

Văzut din afară, spectacolul trebuie să fi fost destul de caraghios. În grădina în care mă așteptasem, eu stau în picioare în fața celor doi bărbați care mă examinează: cu sprînceana ridicată interogativ, cu ochiul critic, asemenea amatorilor de artă care, după ce au descoperit un obiect în magazia vreunui anticar, îl aduc acasă ca să vadă dacă se potrivește cu decorul. Oare sînt eu aceea pe care o caută?

— Am văzut proba dumneavoastră și ni s-a părut interesantă.

Marc Allegret merge mai departe: — Ne-am gîndit să vă dăm personajul Nathalie. Cum nu reacționez în niciun fel, el precizează:

— E rolul principal.

Katharine Hepburn

Arăți înspăimântător!

**O actriță poate să înceapă
strălucita sa carieră
cu ochii inflamați,
cu o toaletă demodată,
necoafată
și certându-se din prima zi
cu regizorul**



La 1 iulie 1932, Katharine Hepburn. însoțită de Laura Harding, plecă din New York, cu trenul, spre Hollywood.

La început, călătoria a fost destul de plăcută. Dar, după primele ore, arșița verii deveni copleșitoare. Totuși, fereastra trenului oferea o panoramă romantică asupra unei Americi încă nepoluată, iar Kate și Laura vorbiră despre pionieri, despre zilele îngrozitoare pe care aceștia le petreceau în căruță, despre promisiunile vestului îndepărtat.

Cînd trenul plecă din Albuquerque, Kate ieși pe coridor și, stînd la fereastră, o funingine îi intră în ochiul stîng. Se grăbi să scoată un șervețel și începu să se frece la ochi. Cînd trenul ajunse la Pasadena — California, acolo unde vedetele își încheie de obicei călătoria spre vest, pe Kate o durea îngrozitor ochiul, aproape că nu mai putea vedea. Celălalt ochi se umflase și el, din simpatie, așa că atunci cînd coborî pe peron, sprijinită pe brațul Laurei, arăta îngrozitor. Se văzu asta și din privirile neliniștite ale celor doi agenți — Leland Hayward și Myron Selznick — veniți în întîmpinare. Kate îl și auzi pe Selznick, șoptindu-i tovarășului său:

— Dumnezeule, Leland, pe una ca asta a aruncat David 1500 de dolari pe săptămînă?!

Ciudatul grup — Kate, Laura, Leland și Myron — și-a croit drum pînă la Rolls-Royce-ul galben, care aștepta ca să-i ducă la Hollywood.

Toți patru s-au așezat în spate. Atmosfera era plină de tensiune. În cele din urmă, pe cînd se apropiau de Los Angeles, Myron încercă să spargă gheața:

— Domnișoară Hepburn, v-ați adus crosle? Pauză. Înțelesesem că sînteți foarte bună la golf. Kate privea pe fereastră iarba uscată și munții stacojii.

— Nu cred că o să joc golf în California, răspunse ea înepătat, din cauza insultei precedente și încă suferind din cauza ochiului.

— Cred că o să vă placă Chateau Elysée, unde v-am cazat, mai spusese Leland. Nici un răspuns.

În sfîrșit, călătoria s-a încheiat și Rolls-Royce-ul galben opri în fața unei clădiri a studiourilor RKO, în zona cea mai nenorocită a Hollywood-ului. Era un peisaj depri-mant. Gazdele le-au condus pe Kate și Laura în cabinetul lui David O. Selznick, iar de acolo un tînar secretar le-a arătat drumul pînă la biroul lui George Cukor. Acesta o privi pe Kate cu o groază pe care zadarnic încerca să și-o ascundă. Vrînd să o facă să se simtă la largul său, îi arătă schițele de costume realizate de Josette de Lima. Kate se uită la ele cu ochii inflamați și decise că erau groaznice:

— Fără nici o legătură cu filmul!

Cukor se înfurie că ea îndrăznește să comenteze:

— Nu sînteți aici ca să criticați, spuse el. Mai bine v-ați uita cum sînteți îmbrăcată!

Ea îi răspunse imperturbabilă:

— Cred că toaleta mea e foarte modernă. Am dat pe ea o grămadă de bani.

— E oribilă. Arătați înspăimîntător.

— Vreau ca rochiile mele din film să fie create de Chanel. Și, presupunînd că cei de la Hollywood s-ar putea să nu fie la curent, întrebă: Știți cine e Chanel?

Cukor se înfurie mai tare:

— În primul rînd, o să vă trimit la machiaj, poate reușesc ei să facă ceva cu părul dumneavoastră.

În ciuda acestui prim schimb de cuvinte, Kate l-a plăcut pe Cukor. Era hotărît, încăpățînat, direct și nu te lăsa de capul tău: se așemănau la fire. Avea treizeci și trei de ani, era rotofei, cu părul negru și lucios, cu ochi pătrunzători și răsplinea o energie extraordinară, ca un duș de scînteie electrice. Vocea lui puternică repeta unele adjective și adverbe ca o litanie («E grozav, grozav, grozav, grozav de talentată»). Era un perfecționist, nu suporta mediocritatea. Kate stătea pe picioarele ei lungi, cu taiorul ei cel caraghios și îl privea cu admirație, în timp ce el se plimba prin cameră și își expunea ideile.

Cînd Cukor a ajuns la apogeu tiradei, a apărut în cameră și partenerul ei, John Barrymore — care a fermecat-o pe loc. Deși trecuse de prima tinerețe, chipul lui își păstrase trăsăturile frumoase. Ochii îi sclipeau în orbitele ridate. Fața îi era slabă și întunecată.

El se îndreptă șovăitor spre Kate. Se uită în ochii ei roșii și-i făcu semn să iasă din birou, după el. Ea îl urmă și rămase uluită cînd îl auzi spunînd:

— Și eu mai trag din cînd în cînd cite o dușcă, draga mea. Dar am un remediu grozav. Vezi picăturile astea? Cum le pun în ochi, trece orice roșeață și lumea crede că sînt treaz.

— Dar, domnule Barrymore, mie mi-a intrat o funingine în ochi, protestă Kate.

— Toți spun la fel, draga mea, răspunse Barrymore, îndepărtîndu-se.

Cukor a condus-o apoi în cabina de machiaj. Acolo i-a făcut cunoștință cu machiorul Mel Berns, un omuleț negricios, cu o mustață mică, care semăna ca două picături de apă cu Walt Disney, și cu o tînară coafeză, Jean Woodhall. După ce Cukor a plecat, Kate se așeză pe scaunul lui Jane Woodhall și începu să vorbească despre calitățile politicii economice a lui Shaw. Nici Mel Berns, nici Jean Woodhall nu mai avuseseră de-a

face pînă atunci cu o actriță intelectuală: majoritatea vedetelor care le trecuseră prin mină vorbeau despre bărbați, petreceri și cosmetică.

Cînd Jean a terminat să-i aran-

jeze părul, Kate ceru o oglindă și-i spuse:

— Dă-mi voie să mă uit. Dacă îmi place, îți spun, dacă nu-mi place, iar îți spun. I-a plăcut. Cînd a văzut-o, Cukor a fost încîntat

de transformarea petrecută:

— În sfîrșit, iat-o pe Katharine Hepburn! exclamă el fericit.

**O actriță care
nu discută
despre cosmetică:
Katharine Hepburn
(*Nebuna
din Chaillot*)**



Nikolai Cerkasov

Soldatul care nu vrea să fie general, e un soldat prost



**Mînați de dorința
de a-și sluji
arta iubită,
mulți actori
își supra-estimează
forțele. Ei cred
că pot interpreta
orice rol**



Deseori sînt întrebat, mai ales în legătură cu începuturile mele, ce mi-a plăcut mai mult, scena sau ecranul și eu răspund: Amîndouă! Crearea rolurilor pe scenă și pe ecran este aceeași, tehnologia diferă.

Teatrul oferă spectatorului o perioadă mai lungă de repetiții. Se începe cu discuții la masă și abia după aceea, se trece pe scenă. Iar actorul profită de toată această perioadă ca să pătrundă în lumea interioară a personajului pe care îl are de jucat. Abia mai tîrziu, uneori abia la repetiția cu costume, actorul

redă această lume interioară.

Premiera teatrală nu înseamnă că actorul și-a terminat munca asupra rolului sau că jocul lui e perfect. Premiera e numai începutul unei noi etape în munca sa de creație, care continuă sub controlul și influența publicului. Spectatorul e un participant activ, iar atitudinea și reacția sa față de jocul actorului duc la perfecționarea interpretării.

Actorul de film nu se bucură de aceeași condiții. El nu are o perioadă îndelungată de repetiții. Înainte de intrarea în producție, interpretii principali discută cu regizorul rolurile în detaliu, trăsăturile personajelor pe care le vor inter-

preta, evoluția lor, momentele principale ale subiectului. Cu mult înainte de începerea propriu-zisă a filmărilor, actorul trebuie să se familiarizeze cu scenariul și cu rolul său, și să aibă o idee globală despre film, pentru a fi pregătit să apară în fața aparatului după trei sau patru repetiții. El trebuie să urmărească procesul organic al evoluției personajului, secvențele, interrelația și ritmul diferitelor fragmente filmate la mare interval unele de altele.

În cinematograful, actorul depinde imens — așa spune 90% — de tehnica filmului care îl leagă de mîini și de picioare. Cînd se află în fața aparatului, el trebuie să-și joace rolul și în același timp să asculte indicațiile regizorului, ale operatorului, ale sunetistului.

Lucrînd în aceste condiții dificile, fără un public care să-l stimuleze și sub un permanent și complex control tehnic, actorul trebuie să-și exercite puterea de concentrare, să-și îmbunătățească tehnica de joc, să acumuleze experiență și să fie calm și stăpîn pe sîine. Toate acestea nu le-am știut de la început, deoarece am debutat ca actor de teatru sau, și mai precis, ca actor de comedie.

Mi-am creat acest renume încă de pe băncile Institutului, cînd împreună cu colegii mei Boris Sirkov și Piotr Beriozov am inventat un număr de revistă intitulat «Pat, Pat-tachon și Charlie Chaplin», în care încercam să-l imităm pe cel trei celebri comici cinematografici ai epocii. Rezultatul a fost o pantomimă burlescă. Interpretînd rolul lui Pat, am încercat să-l copiez ticurile, mișcările, gesturile, să-mi răsucesc trupul, să mă îmbrățilez cu propriile-mi mîini, ca și cum aș fi dansat cu o femeie, să-mi calc partenerii pe picioare ș.a.m.d.

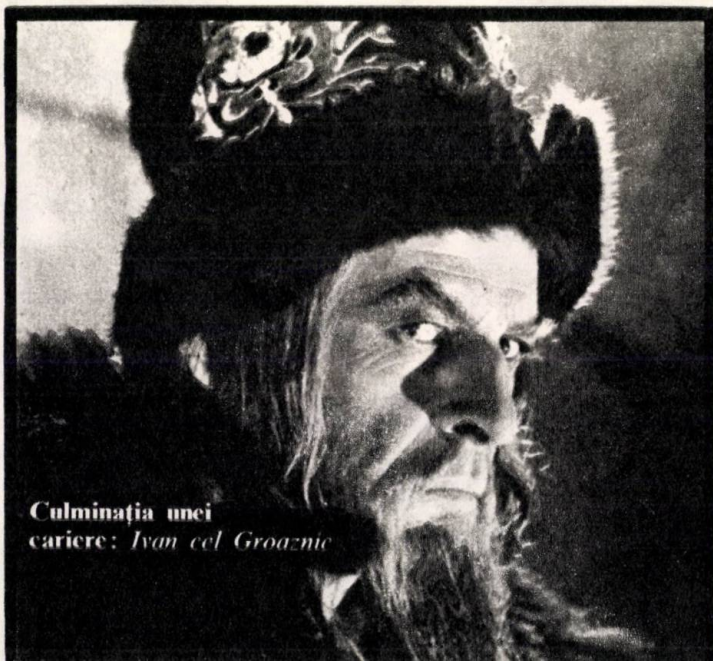
Asta se petrecea în 1925. Zece ani mai tîrziu, studioul Lenfilm ne-a solicitat să reluăm numărul în filmul-revistă **Concert 1**.

Într-un cuvînt, acest dans, născut ca o improvizație pentru intrările noastre studentești și perfecționat de-a lungul anilor, a rămas destul de multă vreme cartea mea de vizită.

Aceasta a influențat atît debutul meu la teatrul «Pușkin» cît și relațiile mele cu studioul Lenfilm. Mi s-au oferit la început numai roluri de comedie, grotesti și excentrice, în timp ce eu vroiam personaje serioase.

Între timp, filmul sonor sovietic evolua rapid, căpătînd tot mai multă popularitate. Îmi amintesc cît m-a impresionat **Drumul vieții** de Nikolai Ekk, nu atît prin măiestria sa tehnică, cît prin conținutul său ideologic, pe care tehnica îl pune în evidență. **Drumul vieții** mi-a stimulat dorința de a vorbi de pe ecran, convingîndu-mă că filmele sonore sînt o armă puternică și că actorii care le interpretează realizează un lucru de seamă.

Primul meu rol de o oarecare pondere în filmul sonor a fost **Kolea**



**Culminația unei
cariere: Ivan cel Groaznic**

Loșak din Zile fierbinți. Leneș și nătâng, coada clasei și nu prea bine crescut, Kolea intra în tot felul de încurcături amuzante și nefirești. Deși nu-l lipseau elementele comice, rolul era cam răsuflat. Nu-aveam altceva de făcut decât să flu caraghios, ceea ce nu reprezenta tocmai sensul vieții mele.

După acela mi s-a oferit rolul lui Paganel din **Copiii căpitanului Grant**, ecranizare după Jules Verne. Am fost tare bucuros să interpretez acest călător neobosit și geograf entuziast, nu numai deoarece îi admiram dăruirea față de profesia lui, ci și pentru că întotdeauna l-am îndrăgit pe Jules Verne și pe eroii săi. Uscătelul Paganel arăta ca un cui cu un cap mare. Chipul lui trăda un om inteligent și vesel. Deși tăcut și distrat, se vedea că la o adică știa să vorbească frumos. Dorind să-l redau cât mai fidel cu putință, am căzut la început în păcatul caricaturii. Pe urmă, în timpul repetițiilor și al filmărilor — care uneori nu aveau loc în aceeași zi — mă străduiam să nu permit situațiilor comice să-l facă ridicol, ci să le folosesc pentru a evidenția particularitățile personalității sale.

Acest rol mi-a permis să folosesc în film experiența pe care o acumulasem în primii ani de carieră, la operetă și la Teatrul tinărului spectator. Cu câtă plăcere cîntam «Căpitan, căpitan, îndrăznește!...»

Am muncit la acest rol timp de un an întreg și tot nu am fost mulțumit de rezultat: cine știe de ce l-am făcut pe Paganel să arate ca un om de cincizeci de ani, cînd, după Jules Verne, era mult mai tînăr. A trebuit deci să am permanent în vedere noua vîrstă a lui Paganel, ca să-l fac să acționeze corespunzător. Am devenit prizonierul acestui gînd, ceea ce mi-a stîmplat efortul de a aduce pe ecran adevărul.

Mînați de dorința de a-și sluiji arta lor iubită, mulți actori își supraestimează forțele. Așa mi s-a întîmplat și mie. Uneori am crezut că pot interpreta un anume rol, ca să descopăr după aceea că nu mi se potrivește. Cînd vorbesc de supraaprecierea posibilităților, nu vreau să spun că actorii, mai ales începătorii, trebuie să se limiteze la roluri ușoare. Dimpotrivă, tinerii actori trebuie să fie îndrăzneți, să lupte pentru roluri mari, dar numai dacă sînt conștienți că au datele fizice și psihice necesare ca să le ducă la bun sfîrșit. Un proverb rusesc spune că soldatul care nu vrea să fie general e un soldat prost. Același lucru e perfect valabil și pentru actori, numai că actorul trebuie să-și orienteze dorințele în funcție de posibilități. Atunci cînd reușește, înseamnă că a ajuns la maturitatea creatoare.

Eu mi-am dat seama de acest adevăr cînd am jucat unul dintre rolurile mele cele mai dragi — profesorul Polejaev din filmul **Deputatul de Baltica**.

Joseph Losey

**Să știi ce vrei
și ce faci**

**Puțini regizori au înfruntat
atîtea dificultăți ca el
și puțini au demonstrat
atît de convingător
că talentul, dacă există,
învinge**



Primul meu film pe care l-am făcut la Hollywood a fost **Băiatul cu părul verde**, o poveste inspirată dintr-o schiță care a apărut într-un supliment de duminică al ziarului «New York Times». Era ceva destul de mistic, deși mie mi s-a părut o alegorie despre rasism și despre pace.

Inițial, atît eu cît și Adrian Scott — care a fost primul meu producător — am vrut să facem un film de 16 mm., fără vedete, cu un actor irlandez de music-hall, în rolul pe care apoi l-a jucat Patrik O'Brien. Vroiam să-l facem pe 16 mm. în primul rînd, pentru că aparatul tehnic era, în acest caz, mult mai ușor manevrabil și necesita mai puține lumini. Aceasta ne permitea un buget mai redus și implicit o mai mare libertate în ceea ce privește subiectul. În al doilea rînd, procedeul Eastman-color — care pe atunci se folosea numai pentru 16 mm — era cu mult mai bun decît Technicolorul. Ne-am luptat să ne impunem punctul de vedere, dar n-am reușit.

Între timp, Comisia pentru cercetarea activităților antiamericane l-a trecut pe Adrian Scott pe lista neagră. Asta a pus capăt carierei sale de producător și l-a distrus toată viața. Mare păcat, pentru că era foarte talentat.

Am întrerupt pregătirile, am pus în scenă «Galileo» și am plecat la Washington împreună cu Brecht. Acesta a fost audiat în fața Comisiei, cu care priile, Dore Schary, director la studiourile RKO, a luat o poziție foarte fermă și s-a comportat minunat. La scurt timp l-am înțîlnit pe Schary la New York. Mi-a spus:

— Ar trebui să facem **Băiatul cu părul verde**...

— După toate cîte s-au întîmplat, nu cred că mai e posibil, l-am răspuns eu. Mai tîrziu, cînd trecuse un an, mi-a telefonat să-mi spună

să continui totuși. Ne-am apucat de lucru.

Eram însă complet inhibat. Schary, căruia îi voi rămîne veșnic recunoscător, m-a sunat la birou în preluarea primei filmări. l-am spus că sînt cu desăvîrșire neîncercător și că nu știu ce-o să fac.

— Ascultă, indiferent cu care scenă încep, fă-o cît vrei de lungă, filmează-o și întreagă sau doar o jumătate de oră, lucrează o cît mai bine sau deloc, nu contează. Dar cînd o filmezi, spune da, de la prima dublă. Îți promit că, dacă nu e bine, o vom reface. Dar dacă spul da de la prima dublă a primei filmări, din primul tău film, toată lumea va considera că te pricepi.

Așa am procedat și a avut dreptate. Mai acționez și azi așa cînd nu știu cum să încep, ceea ce are un efect miraculos asupra moralului echipei. Aceasta e una dintre marile răspunsuri ale meseriei de regizor: ai în jurul tău atîția oameni care sînt foarte buni în meseria lor și cărora trebuie să le dai impresia că știi ce vrei și ce faci.

Cu mult timp înșă înainte de a termina filmul, proprietarul studiourilor, Howard Hughes, l-a concediat pe Schary. Așa că de la primul meu film a trebuit să mă lupt cu fantoma lui Howard Hughes. Înainte de a pleca, Schary făcuse filmul o extraordinară campanie publicitară. Așa că toată lumea auzise de el. Se spune că lui Hughes — pe care nu l-am văzut niciodată și care habar n-avea ce încercam eu să fac — nu-l plăcea cum suna reclama. Succesorul lui Schary la conducerea studiourilor, un tip foarte drăguț, pe nume Rathvon, m-a chemat într-un birou imens și mi-a spus:

— Ia spune, ce putem face cu filmul ăsta? Putem schimba unele replici, putem refilma cîte ceva?

În fiecare zi venea cu niște foi de hîrtie galbenă, pe care era mîzgă-

lit cu creionul ce trebuia să schimbăm. Foile erau de la Hughes. În fiecare dimineață mă gindeam: «Ce să fac? Nu am pe nimeni să mă ajute, nimeni nu mă înțelege. Cum să salvez filmul ăsta?» A trebuit să spun: «Asta nu se poate... Asta nu se potrivește...» Dar fără să mă refer la conținut, pentru că la ora aceea simpla rostire a cuvântului «pare» echivala cu o blasfemie.

Singura împrejurare care a salvat ceva din **Băiatul cu părul verde** — l-a salvat de ignoranță, de naivitatea mea și de RKO — a fost o întâmplare care s-a petrecut într-o zi când m-am dus acasă la dl. Rathvon. În timp ce el se chinuia cu hirtile acelea galbene, mi-am ridi-

cat privirea și am văzut pe perete un tablou.

«Dumnezeule, de unde aveți tabloul acesta?»

Era portretul unor călăreți arabi făcut de Shirer, un pictor romantic german din secolul al XIX-lea. Până la 16 ani, când am părăsit casa natală din La Crosse — Wisconsin, l-am avut în fața ochilor zi de zi, deoarece atârna pe scara de la intrarea în casă. Eram sigur că e același și am întrebat gazda cum și l-a procurat:

Când compania Paramount a intrat în noua și ultima fază, a cumpărat la licitație foarte multe opere de artă. Apoi, când a dat faliment, a

vândut tablourile. Cum dintotdeauna mi-a plăcut tabloul acesta și, cum lucram la Paramount, l-am cumpărat eu!

Adevărul era că familia mea dăduse faliment în împrejurări destul de romantice și de incredibile, iar tabloul cu pricina fusese vândut la o licitație la New York. Interesant este că această întâmplare a stabilit anumite raporturi între mine și reprezentantul firmei, ceea ce mi-a permis să-mi apăr până la un punct filmul, deși pînă la urmă, tot n-a rămas așa cum l-am filmat.

**Filmele lui Losey —
maturul au răzbuna
suferințele tînărului
(Mesagerul
cu Julie Christie)**



Zoltan Fabri

Violența, formă a neomeniei

**Teatrul era
viața mea.
Cu el respiram,
pe el îl iubeam.
Dar de la un timp
am simțit că
filmul va însemna
pentru mine mai mult**



În clasa treia primară, învățătorul meu a tras două linii în diagonală, cu creionul albastru, peste desenul meu făcut după o ilustrație din cartea noastră de citire. «Nu mă interesează desenul făcut de tatăl tău!» Îmi spuse el încruntat. I-am răspuns și i-am repetat, plângînd disperat, că este desenul meu. «Atunci fă-l pe tablă!» După ce am terminat desenul de pe tablă, el l-a contemplat un timp fără o vorbă, pe urmă și-a chemat colegii, și acolo, în prezența lor, mi-a cerut iertare în fața întregii clase. Mi se pare că acest episod este unul din resursele esențiale ale credinței mele îndărătnice în dreptate...

În liceu am jucat în «Iulius Cezar» de Shakespeare. Eu îl interpretam pe Antoniu. Mai tirziu, cîștigam în mod curent toate concursurile de recitare, de desen, pictură și sculptură. Am vrut să ajung pictor. În anul III, la Belle Arte — după ce am expus la două saloane — constatam însă speriat: odată cu creșterea rutinei profesionale se schimbă ceva. Scăzuse febra, dispăruse pasiunea fierbinte a muncii. Mi se părea că, pe măsură ce lucrăm mai ușor, se stinge bucuria creației și că tot ce făceam eu era manierism. Dar, la sfîrșitul anului de învățămînt, maestrul meu mi-a adus la cunoștință că m-a ales pentru postul de asistent al său în viitorul an de studii. M-a îngrozit că nu observase nimic din criza mea. Toată povestea mi se părea o escrocherie și am hotărît să părăsesc artele plastice și să mă înscriu la Conservator, la arta teatrală...

În timpul pregătirii pentru examenul de absolvire a Conservatorului, mi s-a propus un contract de patru ani la Teatrul Național din

Budapesta. În stagiunea următoare, puneam acolo în scenă piese de Shakespeare și Giraudoux, regizam, jucam, făceam scenografie...

În 1950, eram director de teatru, cînd cineva mi s-a adresat, din partea cinematografilor naționalizate, cu întrebarea dacă n-aș vrea cumva să mă ocup de film. Am dat un răspuns afirmativ. Așa am ajuns în cinematografie...

Toată lumea are o primă experiență, o primă emoție legată de cinema, undeva în adîncul amintirilor din copilărie. Pentru mine, îmi aduc aminte, **Ben Hur** a însemnat un fel de inițiere. Cred că romanticismul și dinamismul acțiunii acestui film m-au captivat — mai ales concursul de care de luptă.

Primele emoții adevărate în sala de cinema le-am trăit însă în anii de liceu, cînd francezii aduceau o viziune nouă în filmele lor. Mă gîndesc la **Marea iluzie** al lui Renoir, la **Quai de brume** sau **Le jour se lève**, sau **Carnet de bal de Carné**, pe urmă la **Les enfants du Paradis** și alte filme de acest fel, care au fost adevărate revelații pentru generația noastră.

O nouă suită de emoții după război: operele neorealismului italian. **Roma, oraș deschis** de Rosellini, **Sciuscià, Hoții de biciclete**. **Miracol la Milano** ale lui De Sica, **Cursă tragică** și **Roma, ora 11** ale lui De Santis și celelalte. Din această perioadă datează și experiența mea cea mai semnificativă ca spectator: **Cetățeanul Kane** de Orson Welles. Socot acest film ca pe unul care m-a determinat efectiv să intru în cinematografie. Alături de filmele neorealiste, au avut o importanță influență asupra mea acele opere considerate astăzi clasice ale cinematografilor sovietice: **Crucișătorul Potemkin** de Eisenstein, **Mama lui Pudovkin**, **Pămîn-**

tul lui Dovjenko, **Ceapaev** al fraților Vasiliev, **Trilogia cu Maxim** al lui Kozîntsev și **Trauberg**, **Cei 13** de Mihail Romm, **Trilogia Gorki** de Donskoi, ș.a.m.d.

Cetățeanul Kane rămîne însă pentru mine, în anumite privințe, mai incitant decît toate celelalte. Vedeam în acest film o operă surprinzătoare, de o tonalitate personală și cu un ritm modern. Îmi aduc aminte de el ca de o creație cinematografică neașteptată și uluitoare prin nouitatea sa.

Cinematograful mă incita mereu, ca purtător al unor posibilități artistice integrale — atît în latura ideilor, cît și sub raportul formelor de expresie nelimitate. Pe atunci teatrul era viața mea, cu el respiram, pe el îl iubeam. Dar oricît de pasionant și semnificativ era teatrul pentru mine, simțeam că filmul va însemna și mai mult.

Mi-am regizat primele filme după 1952: **Furtuna** și **Semnul de viață**. Ele s-au născut sub semnul unor frămîntări lăuntrice chinuitoare, dar ele arată, cred, cît de mult mă străduiam să depășesc cercul magic al unei practici sufocante. **Călușei**, al treilea meu film, s-a născut în 1955, pe vremea cînd — în urma unor clarificări evidente — barierele erau pe cale să cadă. Aici am reușit înția dată să pun în lumină, năzuințele mele artistice.

În urma socurilor istorice trăite, mă preocupă tot mai mult problema violenței, violentarea omului, caracterul insuportabil al umilînței și aservirii. Sînt idei care mă urmăresc și azi, ele mă neliniștesc și mă incită mereu. În epoca plină de complexitate în care trăim, cînd în lume mocnesc atîtea tensiuni nemălințelnite, cred că protestul împotriva lipsei de omenie este o cauză nobilă, despre care trebuie să vorbim și despre care niciodată nu vom vorbi îndeajuns. Manifestarea extremă, îngrozitoare, a neomeniei este fascismul.

Noi, cei care sîntem astăzi trecuți de cincizeci de ani, l-am trăit. A fost o experiență a cărei desfurare face pur și simplu imposibilă scoaterea ei, cu una cu două, din programul de creație al unui scriitor sau artist contemporan îngrijorat de soarta lumii. Violența, în feluritele sale forme, mai este prezentă și astăzi în diferitele părți ale lumii.

Omul este născut pentru a trăi în libertate și este insuportabil pentru mine că, în ciuda acestei vocații fundamentale, istoria scrisă, de mai multe milenii, a omenirii este plină totuși de războaie, de omoruri, de asasinate, de măceluri în proporții de mase, de expediții de represalii, de atentate, de persecuții rasiale, de genocide, de pogromuri, de nenumerabile variante ale violenței, care îngrădesc aproape încontinuu omul în exercitarea dreptului său elementar, de a trăi în libertate. De aceea încerc să fac filme, ridicîndu-mi vocea împotriva umilînței și aservirii omului.

Anna HALASZ

Frank Capra

N-aveam bani de tramvai



**Un regizor
care a debutat
ca gagman,
știe să facă
din povestirea
începuturilor sale
o excelentă secvență
de film comic**



Timp de trei ani am vagabondat încoace și încolo prin statele Arizona, Nevada și California, călătorind clandestin în trenuri de marfă, vânzând fotografiile din casă în casă, trișând la poker, cântând la ghitară, plină cînd, în cele din urmă, am ajuns la San Francisco. Era în decembrie 1921.

Într-o bună zi, am citit într-un ziar următorul anunț: «Zi fastă pentru originali. Astrologii spun că poziția celor 12 semne ale zodiacului este favorabilă vizitorilor și celor care știu să riște. Celor care cred în stele, avem plăcerea să le anunțăm că Fireside Productions deschide un studio de film».

Studio de film. Ce dracu' puteam eu să fac într-un studio de film? Dar dacă era un semn al destinului? Și la urma urmei, ce aveam de pierdut? Să încercăm.

M-am dus la locul indicat. Era o clădire veche, gălbuie, destul de mare și cam dărăpănată. La poartă — nici o firmă, nimeni, nici o mașină. Am intrat într-un hol pustiu și de acolo, printr-o ușă întredeschisă, într-un birou la fel de pustiu.

Nu e nimeni aici? Am întrebat eu prudent. Nici un răspuns. Am străbătut din nou holul și am ajuns într-o sală de dimensiuni impresionante, unde am dat peste un tip înalt, solid, îmbrăcat într-un pardesiu lung, negru, care mergea de colo plină colo, în fața unor scaune goale, ca și cum repeta în gînd un discurs. Umbra mare și grotescă pe care o proiecta pe podea îl amplifica cele mai mici gesturi.

— Bună ziua, am zis eu.

Cu un gest dramatic și lent și-a

dus o mîină la ochi, încercînd să străpungă întunericul.

— Sînteți de la ziar? m-a întrebat el cu o voce gravă și sonoră.

— Nu, domnule. Vin de la Hollywood.

Ce însemna o mică minciună, cînd nu ai ce minca? Dar efectul pe care l-a produs asupra lui a fost la fel de mare ca și cînd l-aș fi spus că sînt episcopul de Canterbury.

Hollywood! Nu mai spuneți! N-am întîlnit încă pe nimeni care să vină de la Mecca cinematograficului...

Tare l-aș fi răspuns: «Nu sînteți singurul», dar m-am abținut.

— Veniți mai aproape, vă rog.

— Sper că nu vă deranjez, am spus eu înclinîndu-mă ușor. Am citit în ziarul de dimineață anunțul dumneavoastră și, cum sînt într-o vacanță de cîteva zile, mi-a venit ideea să trec să vă urez noroc în încercarea pe care o faceți.

— Sînt încîntat și flătat, domnule. Mă numesc Walter Montague. Poate ați auzit de mine. Joc în piese de Shakespeare.

— Numele meu e Frank Capra, și sînt sigur că n-ați auzit de mine.

— Dar nu e timpul pierdut. Spuneți-mi, ce meserie aveți la Hollywood?

— Meseria pe care o exercităm aproape toți. Învățăm, învățăm, domnule! Sînt atîtea de învățați!

— Încîntător! Și eu care aveam impresia greșită că cei de la Hollywood sînt cu toții niște fanfaroni.

— Domnule, mă iertați că îndrăznesc, dar în această clipă nu mai pot gîndi decît la aroma acelei delicioase cafele pe care ați pus-o la fier în camera cealaltă. Sînt că înnebunesc.

— Vai, cît sînt de moic... Sigur că

da. Mă duc după o ceașcă.

În această clădire goală și rece, schimbînd banalități cu acest actor shakespearian de moda veche, bînd ceea ce și mîncînd prăjituri, m-a cuprins teama că, în buzunarele lui, se află tot atîția bani ca în într-ale mele. Așa că m-am hotărît să strecor în conversație o aluzie la bani.

— Domnule Montague, mor de curiozitate. Cît vă va costa prima dumneavoastră operă?

— Ei bine, prietene, nu mi-e teamă să o spun, sînt neîntrecut în specialitatea mea: Shakespeare, Cehov, Poe. Dar acum o lună, niște prieteni, oameni de afaceri, m-au îndemnat să-mi largesc sfera de activitate. «Walter — mi-au zis ei — ar trebui să-ți transferi talentul de pe scenă pe ecranul mondial al cinematografului și noi te finanțăm».

Acest ultim cuvînt mi-a dat unele speranțe.

— Acuzați-mă pentru obraznicia mea, domnule Montague, dar la noi, la Hollywood, problema banilor constituie principala noastră preocupare. Sînteți finanțat cu sută la sută?

— Tinere — spuse el dîndu-și capul pe spate ca să mă poată privi de sus — în teatru există o deviză cunoscută sub numele de Legea lui Montague: «Mă gîndesc la artă... contra paralel». Fondurile sînt în bancă și nu așteaptă decît un semn de la mine.

— Felicitări! — am strigat eu, simțînd un brusc interes pentru întreaga afacere. Găsesc deviza dumneavoastră formidabilă. Îmi permiteți să vă citez la Hollywood?

— Desigur, desigur.

Acum, însă, era momentul să-l crez un sentiment de inferioritate.

— Domnule Montague, ați turnat vreodată un film?

În timp ce așeza ceașca pe farfurie, mina a început să-i tremure. Ochisem corect.

Nu, niciodată. Dar, tinere, am de gînd să înovez și nu să imit. Dumneavoastră, la Hollywood, deplasați aparatul de filmat și nu actorii. Foarte rău faceți. Ce, spectatorul din fotoliul de orchestră se deplasează în timpul unei piese? Nu. Atunci nici aparatul de filmat n-ar trebui s-o facă. Ce părere aveți?

Mi se părea ceva în neregulă în teoria lui, dar ignoranța mea totală în materie de teatru și de cinematograf mă făcea circumspect. M-am hotărît, totuși, să joc totul pe o carte și să încerc să-l tulbur puțin.

— Domnule Montague, sînt dezolat, o să vă dezamăgesc, dar sînt multe de spus despre noua dumneavoastră tehnică.

— Zău? a exclamat el și siguranța lui s-a topit vîzînd cu ochii.

— Vedeți dumneavoastră, domnule Montague, dacă imobilizați aparatul și îl încărcăți cu peliculă o dată la cîteva minute, actorii trebuie să rămînă înțepeniți, imobili ca niște statui de ceară, pînă cînd puneți altă peliculă. Este o imposibilitate. Așa că trebuie să deplasați aparatul, așa cum facem noi la Hollywood. Unde,

cînd și cum se deplasează aparatul se învață numai după ani și ani de experiență.

Ochii bietului om deveniseră turburi. Își lăsase bărbia în piept. Trebuia să-i dau lovitura de grație.

— Să luăm, de pildă, eclerajul — am continuat eu. Intensitatea luminii pe care o reflectă actorul pe peliculă variază în funcție de pătratul distanței. Asta înseamnă că pentru fiecare chip trebuie o ecuație matematică... Vai, dar vă răpesc prea mult timp, domnule Montague, am spus eu, ridicîndu-mă. Vă mulțumesc pentru cafea și pentru această interesantă conversație. Vă urez noroc, domnule.

El mă fixa fără să miște. I-am făcut un semn cu mîna și m-am îndreptat spre ușă. Acum era acum. Dacă mă lăsa să trec pragul, partida era pierdută. Mi-am lăsat ziarul pe masă ca să am motiv să mă întorc. Am ajuns la ușă, m-am prefăcut că o iau într-o direcție greșită ca să mai cîștig timp, apoi m-am îndreptat spre ieșire.

— Domnule! a izbucnit vocea lui ca un tunet.

M-am întors.

— Ziceați că sînteți în vacanță? Credeam că n-o să-mi pună niciodată întrebarea asta.

— Da, pentru cîteva zile.

— Tinere, n-ați putea... Vreau să zic nu v-ați putea face timp să mă ajutați la pregătirea acestui prim film?

Zi binecuvîntat!

— Domnule Montague, dar există atîția oameni mai competenți ca mine...

— Cît vreți pe zi?

«Atenție! — mi-am zis eu. Am avut noroc pînă acum, dar s-ar putea s-o încurc în orice clipă. Dacă intru la pușcărie, pentru că am luat un salariu la care nu aveam dreptul?»

— Nu pot primi un salariu de la dumneavoastră — i-am răspuns eu cu un zîmbet convingător — pentru că sînt pe contract.

— L-am putea numi onorariu. V-ați plăti vacanța cu el. Să zicem 75 de dolari?

Era să cad jos.

— Am nevoie de ajutorul dumneavoastră, tinere, zău că am nevoie. Vă rog să acceptați.

— Fie, domnule Montague. Puteți conta pe ajutorul meu, în măsura în care timpul și priceperea mea îmi vor permite.

— Bravo! a exclamat el sărînd în picioare, ca să-mi strîngă mîna. Uitați aici primul poem pe care vreau să-l filmăm, «Fulthah Fischer's Boardin'House». Sînt sigur că o să vă placă. Să vedem acum unde e cartetul de cercuri...

Am început să răsfoiesc cartea, cînd dintr-o dată mi-am adus aminte că n-aveam nici măcar bani de tramvai.

— Domnule Montague, pot să vă cer o mică favoare? Știu, e ridicol, dar e vorba de o mică superstiție. De fiecare dată cînd iau un cec pentru un film nou, cer în plus și o monedă de cinci cenți. Am eu ideea că-mi poartă noroc. E o prostie, nu-i așa?

— Cîtuși de puțin, fiule. Talismanul face parte din tradiția teatrului. Și eu am unul. N-o să ghicești niciodată ce (deschise palma, arătîndu-mi o bucată de dantelă veche și mototolită). E o bucată din rochia de mireasă a mamei-mi. Mi-a dat-o

cînd am jucat pentru prima oară și de atunci nu mă mai despart de ea. O țineam în mîna cînd vă ceream să mă ajutați. Așa că poftim talismanul dumneavoastră.

A scos din buzunar o monedă de cinci cenți, mi-a pus-o în palmă, mi-a închis degetele peste ea și mi-a spus:

— Fie ca norocul să vă surîdă mereu. Și acum, cecul dumneavoastră...

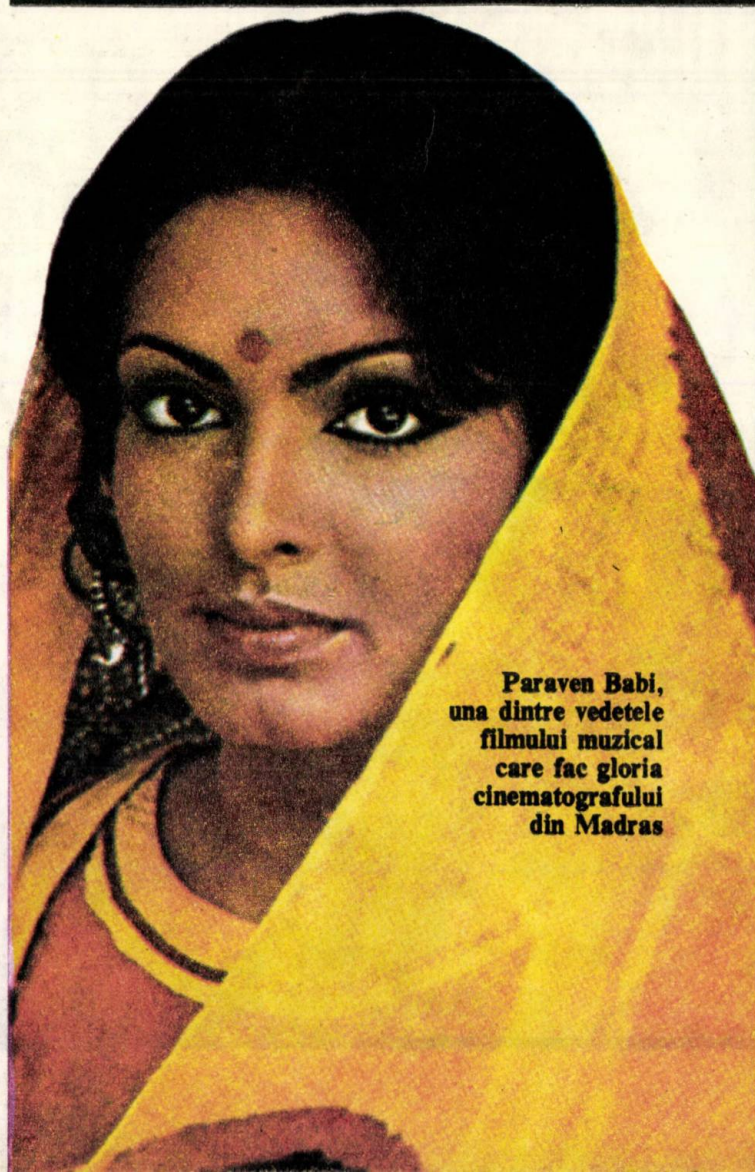
De la gagul comic, Frank Capra a trecut la fantezia dramatică (Viața-i frumoasă, cu James Stewart)





**Porțile platourilor
sînt deschise publiciștilor,
avocaților, matematicienilor,
ilustratorilor etc. și, desigur,
absolvenților Institutului de cinema**

Cum se debutează în India



**Paraven Babi,
una dintre vedetele
filmului muzical
care fac gloria
cinematografului
din Madras**



Cum debutează un cineast în India? A-dică într-o țară de proporțiile unui continent cu o populație de 620 milioane și cu o istorie veche de peste 5 000 de ani. Cum debutează azi un cineast în cadrul unei cinematografil care a debutat ea însăși cu 67 de ani în urmă? La 3 mai 1913, a avut loc premiera primului scurt-metraj indian. Cinci ani mai târziu, în 1918, guvernul vota Actul cinematografil indiene, lege prin care se lua oficial cunoștință de apariția artel a 7-a și de necesitatea promovării ei. Așa se explică cum în India s-au realizat numai în vremea filmului mut 1 268 de scurt-metraje, iar după apariția sonorului (primul film vorbit e datat 14 martie 1931), pînă astăzi numărul filmelor de ficțiune realizate se ridică la impresionanta cifră de 12 249.

În ultimii ani, India ocupă locul I în privința filmelor produse (619 premiere în 1978). În ciuda acestui bogat istoric, nu se poate vorbi despre o școală națională a filmului indian înainte de 1947 — anul cîștigării independenței de stat, și cu atît mai mult după 1950 — anul proclamării Republicii India. Numai după aceste date filmul național indian a căpătat o proeminentă configurație specifică.

Dar prima problemă a filmului din această țară rămîne și azi cea care se reflectă și în alte domenii de activitate, și anume existența în cadrul Republicii India a 24 de state unde, în ciuda unei istorii și culturi comune, se vorbesc 15 limbi oficial recunoscute, 60 neoficiale și 300 de dialecte. La aceasta se adaugă realitatea analfabetismului (cu un procent de 80%), ceea ce face din imagine unul dintre puținele mijloace de comunicare directă între populația diferitelor state, implicînd totuși obligația producătorilor de a dubla filmele în diferitele limbi vorbite, pentru a le putea asigura o

audiență pe tot cuprinsul Indiei.

Deși nu de audiență se pot plînge producătorii și distribuitorii de film indieni, întrucît numai într-un an cifra intrărilor se ridică la 172 milioane (1978), în cele aproximativ 9 550 săli de cinema.

Cu un istoric cinematografic atît de bogat și cu un asemenea flux de spectatori, s-ar putea presupune că debutul în cinematografie să fie favorizat, dar startul nu este deloc ușor, neputînd fi planificat și rămînd dependent de vocație și şansă într-un raport greu de determinat. «Institutul de înalte studii cinematografice și de televiziune de la Poona», înființat în 1952, asigură în mod evident noi promoții de cineaști. Dar la arta filmului poate avea acces oricine își găsește mijloacele materiale necesare, adică un producător să-i finanțeze intențiile. La o primă vedere, lucrul acesta pare foarte simplu, dar în realitate nu este deloc ușor.

Cercetînd biografiile cineaștilor mai tineri, mai vîrstnici sau ale celor din generația de mijloc, constatăi că ei provin din cele mai variate domenii de activitate și anume: literați, filozofi, publiciști, avocați, caricaturiști, ilustratori, scenografi, regizori de film documentar sau de filme publicitare, regizori de teatru, psihologi, matematicieni, etc., etc. Interesată să aflu direct părerea în privința debutului chiar din partea unor regizori indieni, am folosit prilejul celei de a 7-a ediții a Festivalului internațional al filmului de la New Delhi din 1979, pentru a mă întreține pe această temă cu cel mai prestigios regizor indian, initiatorul școlii neorealiste de la Calcutta, **Satijayt Ray**. Iată ce mi-a spus despre propriul său debut:

«La Calcutta, imediat după război, exista o mare emulație între cinefili. Funcționau 50 de cinecluburi și mulți dintre noi ne-am format în acel ani văzînd marile filme americane sau sovietice. Ele au fost școala noastră cinematografică. În acea perioadă, lucram în publicitate. Cum eram pasionat de film, am început să lucrez în timpul weekendului cu mijloace foarte economice un prim film, după o idee de-a mea. Pînă l-am terminat, au trecut doi ani și jumătate. După aceea, am reușit să găsesc un distribuitor și am avut norocul ca filmul să aibă succes. Astfel am avut posibilitatea să încep un al doilea film și abia atunci mi-am dat demisia, și m-am hotărît să mă dedic întru totul filmului. Mai important decît propriul debut, este însă, după părerea mea, climatul în care se debutează. Mă refer la activitățile de ordin material, dar și la emulația spirituală dintr-un anumit moment. Pentru că sînt perioade cînd simți că o serie de regizori, dacă ar avea condiții prielnice, ar da ceva interesant, altădată, dimpotrivă, există întrunite datele necesare, dar lipsește fermentul creator, acel ceva ce nu decurge de la sine din condițiile materiale. De pildă acum, la Calcutta, nu văd nici un semn al unor mari talente ce s-ar putea ma-



nifesta. Trebuie să recunosc că eu am avut șansa (Satijayt Ray vorbește întotdeauna de noroc sau de şansă și niciodată de calitatea deosebită a talentului său, vorbește așa din aceea modestie unică, întotdeauna rudă bună cu marile spirite) să debutez într-un moment de ardoare. În anii '50, vă spuneam, la Calcutta exista un puternic grup de cinefili, majoritatea studenți care activau în cine-

cluburi, încercau să facă film, editau propriile lor reviste de cinema. Înaintea mea a debutat Bimal Ray și ceva mai tîrziu după mine, Minal Sen. Cu toții am încercat să promovăm un cinema fidel concepțiilor noastre, fără să facem concesii de ordin comercial. Începutul a fost foarte greu, dar azi putem spune că

«Viața particulară» a unei femei care refuză rolul de soție-gospodină, în favoarea profesiei. Actriței Lakshmi i s-a acordat premiul național pentru cea mai bună interpretare feminină a anului 1978





Cu realism și luciditate despre contrastele sociale (*Șoferul Gaman* — debut al regizorului Muzzaffar Ali, premiul special al juriului la Festivalul internațional de la New Delhi în 1979)

Omul cu toporul al regizorului Mirnal Sen (debut în 1956) continuă tradiția observației sociale a școlii de la Calcutta



ne-am format un public al nostru, în așa fel încât filmele noastre au succes și în rețeaua comercială».

De la primul său film «Cîntecul drumului» (1955), Satiajyt Ray a realizat alte 27 de filme, care i-au stabilit o faimă internațională de prim rang.

Am stat apoi de vorbă cu un reprezentant al mai tinerei generații Girish Karnad:

«Debutul meu în cinematografie a fost destul de târziu. Pot spune că pînă la 30 de ani nu eram chiar deloc atras de film. După ce am terminat Universitatea de matematică și de statistică de la Karnatak, în 1958, am studiat filozofia, științele politice și economia la Oxford University, pe care am absolvit-o în 1963. Întors în India, am lucrat la Madras într-o casă de editură, pentru o firmă londoneză. Așa mi-a căzut în mînă un roman publicat în Canada, al unui autor indian. Este greu să-mi explic de ce, dar dintr-o dată mi s-a părut că oferea un excelent subiect de film. Am împărtășit impresiile mele unui grup de prieteni și ne-am hotărît să trecem la fapte, deși niciunul dintre noi nu cunoștea nimic despre tehnica filmului. Am cumpărat cărți și am început să descifram ABC-ul cinematografic. Am fost destul de norocoși să ne facem aliat un australian, operator de documentare, care dorea să petreacă un timp în India. Asta era în 1969. Fiecare din echipă făcea de toate. Eu am scris scenariul, am interpretat un rol și am fost co-regizor. După terminarea filmului, am găsit un distribuitor, dar guvernul l-a condamnat ca anti-brahman. Cum eu însumi sînt de religie brahman, încercam să pun într-o lumină mai realistă vechile credințe. Pînă în cele din urmă, filmul **Vamsha-Vriksha** a fost redistribuit și apoi i s-a decernat chiar premiul pentru cel mai bun film indian al anului 1971. De atunci am rămas fascinat de mediul cinematografic, am renunțat la slujbă și am început al doilea film. După alte 2—3 filme și cîteva premii literare am fost solicitat să conduc «Institutul de cinema și televiziune de la Poona», ceea ce am acceptat pentru un timp de doi ani (1974—1975).

Vorbind în general despre debuturi cinematografice în India de azi, trebuie să spun că noi toți datorăm foarte mult în această privință lui Satiajyt Ray. Cînd el a luat primul premiu internațional, toată lumea care se împotrivese pînă atunci filmului realist, promovînd exclusiv super-spectacolul comercial, a început să înțeleagă că se poate face și un alt fel de cinema. Abia din 1960, de cînd guvernul a înființat Corporația financiară de film, în vederea subvenționării filmelor tinerilor regizori, cu o tematică realistă, debutul a devenit mai accesibil.

Adina DARIAN



*Pe aripile vîntului
a cumulat
la ediția din 1939
cel mai mare
număr de premii
Oscar: zece*



Cu peste o jumătate de veac în urmă, cel ce avea să fie supranumit «rajah-ul Hollywoodului», și care înainte de a intra în lumea de afaceri a

filmului fusese negustor de mărunțisuri, pe numele său Louis B. Mayer, (fondatorul împreună cu Samuel Goldwyn al companiei M.G.M. încă din 1924) a avut ideea înființării unei «Academii a artei și științei filmului», al cărei prim scop să fie cercetarea și promovarea tehnico-științifică a mijloacelor de producție cinematografice. De asemenea, Academia se angajează să asigure un permanent schimb de opinii și de experiență în cadrul breslei. Abia în al treilea rînd urma să acorde recompense anuale celor mai bune producții cinematografice americane. Era în 1927.

În 1928, Academia decerna prima distincție cinematografică națională din lume.

Ideea lansării unui premiu se vedea a fi într-atît pe gustul Americii, corespunzînd pe de o parte vocației pentru competitivitate a americanului de rînd, și pe de altă parte, stilului acestei societăți care transforma totul într-un spectacol, încît decernarea Oscar-ului a devenit încă din primii ani cea mai importantă activitate a respectivei Academii.

Destinul primului premiu cinematografic explică și de ce industria de film americană nu a simțit nevoia să organizeze, decît mult în urma Europei, festivaluri internaționale de film. Celebra statueta, placată în aur și reprezentînd silueta unui bărbat, executată cu un gust destul de îndoielnic, și-a aflat numele de Oscar, exact ca într-un gag imaginat de scenariștii anilor '30. La vederea machetei adusă spre aprobare, una din secretele studioului Metro Goldwyn Mayer a exclamat: «Oh, cît de mult seamănă cu unchiul Oscar!» Nimeni nu a întrebat cine era unchiul Oscar, dar numele a fost adoptat pe loc, pentru viitorul premiu, în aceeași manieră în care producătorii obișnuiau să reboteze actorii debutanți al căror nume nu avea o sonoritate destul de atrăgătoare.

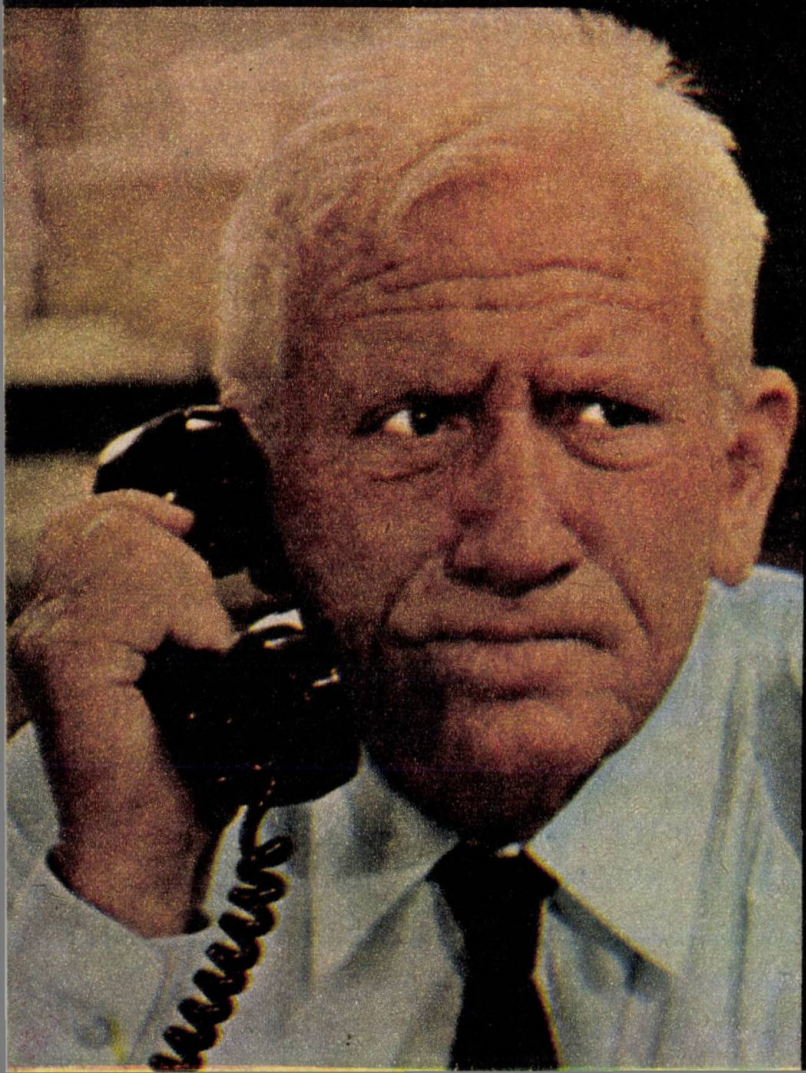
**Primul premiu
de cinema
din lume**

**Cursa pentru
cei mai buni
dintre cei mai
buni începea**



Supercîntat, superdansat, superdecorat, supercostumat = made in Hollywood (Gene Kelly)

În fruntea listei celor mai buni actori, Spencer Tracy cu două premii pentru interpretare



De la 10 la peste 20 de premii

Prima ediție a Oscar-ului 1927-1928 a acordat zece premii, pentru: cea mai bună producție, regie, regie de comedie (erau anii în care comedia era încă de aur), actor, actriță, scenariu original, scenariu adaptat pentru ecran, imagine, decor, efecte de sunet, calitate artistică a producției și două premii speciale. După zece ani, lista premiilor se amplificase cu premii pentru: cel mai bun actor dintr-un rol secundar, actriță dintr-un rol secundar, imagine alb-negru și imagine color, montaj, muzică, înregistrare muzicală, muzică originală, melodie (patru premii diferite numai pentru muzică), două premii pentru scurt-metraje (de un act și două acte), cinci premii speciale și 14 premii tehnice. Peste alte trei decenii de la debutul Oscar-ului, an în care printre marii laureați se află Ben Hur și Jurnalul Annie Frank, Drumul spre înalta societate și Unora le place jazz-ul, numărul premiilor crescuse și mai mult pe parcurs, fiind acordate și pentru cel mai bun scurt-metraj de animație, scurt-metraj documentar, scurt-metraj de ficțiune, pentru scenografie alb-negru și color, costume alb-negru și color, sunet și efecte sonore. Din 1956 se acordă un Oscar și celui mai bun film străin al anului (filme nevorbite în limba engleză). Europeanul care a impus prin originalitatea viziunii sale acest premiu, a fost Federico Fellini, cu filmul său *La strada*. Din anii '40, apăruseră alte două premii speciale purtând numele a doi pionieri ai artei și tehnicii cinematografice: Irving S. Thalberg (1899-1936), producător, «băiatul minune» al studiourilor M.G.M. care recunoșteau că datorează condeiului său «partumul literar» în filme ca *Revolta de pe Bounty* și chiar la versiunea *Romeo și Julieta* din 1936 și cel cărui fi revenise gloria de a angaja pentru prima dată pe frații Marx; celălalt premiu purta numele lui Jean Hersholt (1886-1956), actor de origine daneză, reputat pentru rolurile sale de compoziție din anii '20-'30 — ale unor personaje pline de umanitate și de bonomie.

Cum se votează

În concurs poate fi înscris orice film care a avut premiera în orașul Los Angeles, inclusiv în suburbiile sale, între 1 ianuarie și 31 decembrie ale anului precedent. Primele selecții se fac de către fiecare secție a Academiei în parte (regie, imagine, etc.) care rețin 10 filme. Acestea sînt revizionate de către toți membrii Academiei, în număr de 3 000, care rețin 5 filme. Acestea devin așa-zisele «nominees» — candidatele. Fiecare această numire valorează la cota prestigiului și a box-office-ului, aproape cît un premiu Oscar întreg. La votarea finală participă din nou toți membrii Academiei, care de-

semnează cîte un singur film pentru fiecare specialitate. Rezultatele sînt ținute strict secret de către compania căreia i se încredințează de ani de zile numărătoarea voturilor (Price Waterhouse and Comp.) urmînd ca ele să fie dezvăluite în seara decernării premiilor, cînd are loc și cel mai mare super-spectacol al anului cinematografic american.

Festivitatea are loc în vestita sală «Chandler Pavilion», făcînd parte din complexul arhitectonic al Centrului muzical de la Los Angeles. În ultimii ani, în ciuda celor 5 000 de locuri, sala a devenit neîncăpătoare, dar o dată cu apariția televiziunii și a releelor T.V. prin sateliți, numărul total al spectatorilor se ridică la zeci și zeci de milioane, programul fiind transmis în Australia și Canada. America de Sud și Extremul-Orient. Bătrîna Europă nu a preluat pînă acum acest program.

La prima ediție, filmul era mut

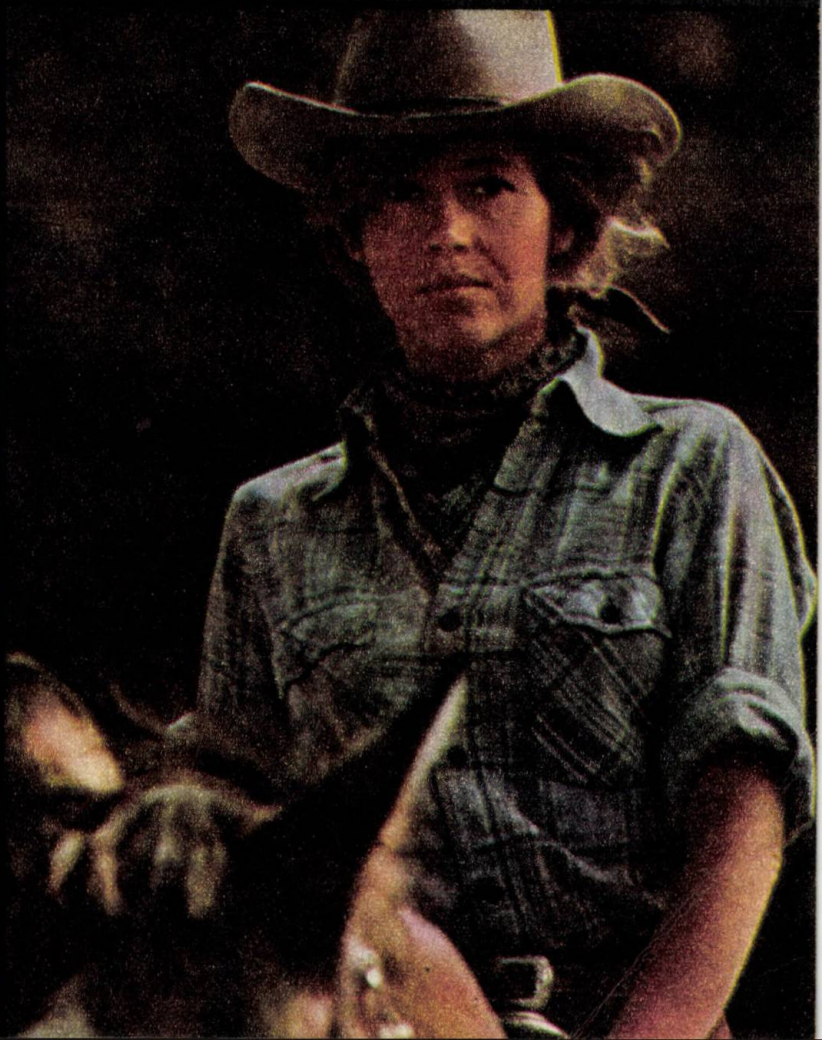
Ca și în alte cinematografilor naționale cele mai importante filme de început au fost cele care exaltau spiritul patriotic, punînd în lumină sacrificiul generațiilor trecute, pentru ca cele prezente să poată trăi în libertate.

Parada cea mare, în regia lui King Vidor și **Prețul gloriei**, de Raoul Walsh (realizate înainte de 1927), avuseseră ca eroi pe soldații și marinarii americani căzuți în primul război mondial. Piloții, din aceeași conflagrație, nu apăruseră încă pe ecran. Resimțind această lipsă, Departamentul de război american hotărăște, în 1926, finanțarea unui film pe această temă, încredințînd proiectul studiourilor «Paramount». Ca regizor este ales William Wellman, ulterior specializat în filmul de război, dar atunci complet necunoscut și lipsit de experiență cinematografică. Singurul său atu fusese acela de a fi făcut parte activă din forțele aeriene SUA, în războiul din 1916—1918. Bun cunoscător al avioanelor, al tacticii de luptă aeriană, ca și al stării de spirit a piloților în timp de război, Wellman realizează un film atît de realist, încît mulți au crezut că regizorul a utilizat în montaj secvențe din jurnalele de actualități ale vremii. Scenele de luptă nu excludeau însă o poveste de dragoste și prietenie. Prietenia împărțită de doi foști rivali ai școlii de zbor în timp de pace; dragostea disputată și ea de cei doi pentru fata de lîngă ei, vecina lor de apartament și mai tîrziu, voluntară ca șofer de ambulanță pe front (în interpretarea Clarei Bow). **Aripi** a fost socotit un triumf al tehnicii, prima superproducție de război, utilizînd 3 500 de figuranți și filmînd scenele de luptă cu 15 aparate manuale și 28 de aparate dirijate de la distanță. Afluența publicului a recompensat din plin eforturile realizatorilor și, după ce filmul primește Oscar-ul '28, pentru cea mai bună



La Strada al lui Fellini a obligat Oscarul să includă în palmaresul său și un premiu «pentru cel mai bun film străin» al anului

Jane Fonda — singura vedetă din mai tînăra generație laureată de două ori a acestui prestigios premiu (*Klute* — 1972 și *Întoarcerea* — 1979)



producție a anului, ține afișul timp de șase luni la Los Angeles și un an și jumătate la New York. Aripă își onorase din plin motto-ul: «Un film dedicat tinerilor luptători ai cerului, ale căror aripi s-au strins pentru totdeauna».

Văzând desantele curajoșilor piloți ai biplanelor din acei ani, nu se poate să nu te gîndești la un alt premiu Oscar care avea să încununeze după ani transpunerea cinematografică a luptei parașutiștilor lansați pe coasta normandă în Ziua cea mai lungă, continuînd în cinematografia americană tradiția epopeii patriotice.

Avea să mai treacă alți ani după ce Statele Unite au cunoscut înfrîngerea din Vietnam, pentru ca, la rîndul său filmul de război american să piardă ceva din încrederea în invincibilitate, înlocuind-o cu semnele de întrebare care au tulburat conștiința combatanților ca și crezul celor rămași acasă. Dintre acestea, **Întoarcerea acasă** a obținut în 1979 trei premii Oscar: pentru cel mai bun actor (Jon Voight), pentru cea mai bună actriță (Jane Fonda), pentru cel mai bun scenariu original (Waldo Salt și Robert C. Jones).

Dar să revenim la debutul Oscar-ului, care a reținut în palmaresul său printre cele 10 premii și **Declasații** (pentru cel mai bun scenariu original, scris de Ben Hecht — (1894—1964), unul dintre cei mai prolifici și spirituali dramaturgi americani, un fel de Noël Coward al ecranului), care deschidea un alt generos filon tematic: filmul cu gangsteri de mai târziu, în așa fel încît **Declasații** apare azi, paradoxal, ca un remake parodic la toți **Incoruptibilii** sau **Bonnie și Clyde** care i-au urmat. Un scenariu plin de neprevăzut, o vervă inepuizabilă, ritmat montat, un joc ce descindea parcă din tradiția slapstick-ului — și-au păstrat pînă astăzi umorul și exuberanța. Doar replicile — vivace

calambururi care dau filmului o elegantă tentă de inteligență — par puțin desuete, dacă le comparăm cu cele din filmul de gen la zi, în care eroii, apropiindu-se de realitate, nu depășesc un vocabular de 30—40 cuvinte uzuale. Din acest punct de vedere, filmul trezește nostalgia pentru acei ani '20, cînd pînă și gangsterii își permiteau să fie spirituali ca Oscar Wilde (pe ecran, firește).

Citeva curiozități

Dintre actorii care s-au suit pe acest mult rîvnit podium al Oscar-ului, pe locul I, pentru cea mai bună interpretare feminină, se află Katharine Hepburn, de trei ori laureată (**Glorie timpurie** — 1933, **Ghici, cine vine la cină** — 1967 și **Leul în iarnă** — 1968). Alte 7 actrițe au obținut cîte două Oscar-uri: Bette Davis, Louise Rainer, Vivien Leigh, Ingrid Bergman, Olivia de Havilland, Elisabeth Taylor, Jane Fonda. Dintre actori, niciunul n-a primit trei Oscar-uri. În capul listei, cu două statuete, aflîndu-se Spencer Tracy, Frederic March și Gary Cooper.

În decursul unui semicentener de existență, premiul Oscar avea să recompenseze multe alte talente, dar avea să facă și cîteva importante omisiuni aducînd unele tardive reparații. Dintre acestea, Intemeitorul acestei instituții de film, Louis B. Mayer, a obținut un premiu special pentru «merite deosebite în industria filmului» abia în 1950. Iar Charlie Chaplin, cel fără de care nu se poate începe o istorie a cinematografului american, nici a celui mondial, dar care divorțase de societatea americană, stabilindu-se în Europa, avea să primească un Oscar, abia cu prilejul împlinirii vîrstei de 83 de ani.

Adina DARIAN



Mărturie, ne place să credem, a unei tineretrii continue, dar și a unor dificultăți tenace, debutul repetabil, debutul mereu reînnoit poate fi considerat ca unul dintre semnele distinctivelor ale istoriei cinematografului românesc.

Semnălinnd pe traiectoria acestui perpetuu debut cîteva repere istorice, încercăm de data aceasta să descriem în ele **semnul evoluției**, sinuoase ce-i drept, **semnul valorii**, **semnul interesului istoric** perpetuu.

Cum a debutat cinematograful în România. Primul spectacol și primul spectator cinematografic. Cum devine primul spectator — primul cronicar cinematografic.

«Ziua plouă fără milă și seara e frig. Strada e tristă. Nu mai e plimbare. Viața la aer a făcut stasis și cum primirile poreclite **five-o'clock** au încetat, nu mai știi ce să te faci. Grădinile au deschis, dar vail îți trebuie blană ca să mergi...», nota la sfîrșitul lunii mai 1896 o gazetă bucureșteană, în coloanele căreia, nu mult mai departe, puteai citi: «Cinematograful, nouă invenție de fotografie animată, care are un mare succes la Paris, a dat ieri înțlia reprezentatie în salonul ziarului «L'Indépendance Roumaine». Multă lume a asistat la această frumoasă experiență și a rămas încîntată. Printre vederile care au reusit mai mult, și pe care publicul le-a aplaudat, a fost iesirea de la biserica Notre-Dame de la Victoire, unde părea că lumea merge, vederea pieții operei de la Paris, de o iluziune de mirat, de credeai că ești acolo, și grădina de acclimatatie cu elefantul, cămilele, călușei, care trec pe dinaintea ochilor în mărime naturală».

În primăvara aceea ploioasă, debută la București nu numai cinematograful, ci în fond debuta în fața ecranului spectatorul român. Debuta, cu aceeași curiozitate, cu același interes și candoare cu care primii spectatori ai cinematografului de pretutindeni au primit «invenția secolului»:

Filiera franceză —
cinci premii
Oscar în 1972,
dintre care unul
pentru
Gene Hackman



Debutul perpetuu al pionierilor

**O jumătate de secol sub semnul unei pasiuni tenace
și al luptei cu inerția a pionierilor cinematografilei românești**



**Cineast și ostaș, operatorul de
front Constantin Ivanovici, de-
senat în anul luptelor de la
Mărășești, de un alt pionier
al cinematografilei românești,
Aurel Petrescu**

«După o plimbare pe Boulevard des Italiens, acest misterios personaj, care dirijează această lanternă tot atât de misterioasă, ne-a condus la Moulin Rouge, într-o petrecere de noapte. Apoi, pentru a ne liniști nervii, am fost aduși pe malul unui lac, unde ne așteptau bărci grațioase împodobite cu ghirlande. După o delicioasă promenadă pe acest lac minunat, ne-am aflat purtați dintr-o dată pe peronul unei gări, tocmai în momentul sosirii trenului. Este un moment emoționant și totul se desfășoară cu un asemenea adevăr și cu o asemenea viteză, că poți să crezi că ceea ce vezi este chiar realitatea» — iată impresiile publicate în chiar paginile ziarului ce găzduia la București primele reprezentări cinematografice, de către cel care debuta aici la 23 mai 1896 — ca primul spectator român de cinematograf, publicistul Mișu Văcărescu (Claymoor), titularul rubricii «Carnet du high-life» al «Indepen-

dentei române». Debut de spectator, debut de cronicar al unui eveniment pe care el îl va urmări cu perseverență și atenție pentru a-i desluși sensurile. Este impresionant să constată în presa epocii, alături de observații pertinente și nuanțele privind reacția la acest spectacol «care urmărește să creeze prin sinteza experimentală a unei mișcări analizate iluzia mărețată a realității», gândul care caută să scruteze viitorul artistic și științific al unui fenomen care, oricum, în acel moment era doar o curiozitate:

«Cinematograful nu este numai o jucărie sau o petrecere amuzantă, scria Claymoor. El este menit să aducă mare folos omenirii, poate tot atât de folositor ca alfabetul cu care în fond are atita analogie. El completează seria descoperirilor ce vor permite generațiilor viitoare să reconstituie istoria trecutului.»

**Debutul primului cineast
din România: Paul Menu
față în față cu actualitatea.
Cel de-al doilea debut al
spectatorului român: con-
fruntarea cu propria sa
imagine.**

Nici nu se stinseseră ecourile primelor spectacole cinematografice din București când, către sfârșitul lunii iunie 1896, unul din demonstratorii, care în atât de puțin timp reușiseră să facă cunoscut cinematograful în câteva dintre marile centre urbane românești (plină la acea dată, Braila, Galați și Iași se întîlniseră cu cinematograful sau mai exact cu «cinematografele» pe care Charles Delattre, Louis Janin, frații Bonheur le prezentaseră), promite spectatorilor că «în câteva zile vor putea vedea vederi realizate în România, pe care un operator sosit direct de la Lyon le va realiza la București». Până când această promisiune s-a devină realitate, a mai trecut însă aproape un an. Când în mai 1897, primele «vederi românești» vor fi realizate la București și Galați, și apoi (de la 8 iunie) prezentate public, realizatorul lor va fi însă nu un operator trimis de la Lyon, ci un bucureștean, Paul Menu. Debutul cinematografic al acestui tinăr fotograf amator, care la cei

17 ani ai săi realizase deja câteva reportaje fotografice publicate în presa românească, un tinăr interesat de toate noutățile tehnice ale vremii, format în ambianța «Casei Menu» — magazin bucureștean de «optică, instrumente de precizie, aparate și furnituri fotografice» — constituie și el un moment de referință. Sesi-zînd ca o dominantă a celor 16 actualități românești, realizate de Paul Menu în mai 1897, fidelitatea față de realitățile filmate («nu este o fotografie, este însăși realitatea» — exclamă un spectator), martorii acestui eveniment descifrează secretul reușitei. Confrunțați cu propria lor imagine, spectatorii bucureșteni reacționau cu bucurie și entuziasm: «Aseară publicul se extazia nîmînd fiecare figură care apărea pe ecran. În mijlocul strigătelor de «Bravol», care veneau din toate părțile și al aplauzelor, se desfășurau vederile. Doamnele se recunoșteau cu strigăte de uimire, iar domnii, vă-zîndu-se, se apostrofau unul pe altul cu tot felul de epitețe nostime». Dar iată și cum, de la constatarea reacției, cronicarul va trece la considerația de perspectivă: «O jucărie, o simplă lanternă magică, dar care va modifica probabil în viitor punctul de vedere al istoricului, Cinematograful va repune totul în discuție, și prin el sinceritatea vieții noastre va fi transmisă dincolo de vreme, dincolo de noi înșine. Ceea ce este o distracție pentru noi, va fi pentru generațiile care vin un document incomparabil, un document care va face să le apară în ochi lacrimi de înduioșare, sugerîndu-le o întreaga lume de idei. Cu cîtă emoție persoanele cinematografului de astăzi se vor revedea, așa cum au fost altădată în anii lor înfloritori, bizară senzație pe care noi nu o cunoaștem încă. Aceste bobine de gelatină vor trebui să-și afle locul în bibliotecile publice, în muzeele și arhivele statului, alături de alte documente, comentarii ale epocilor trecute. Cred că n-ar trebui să fie nici o ceremonie publică, nici un eveniment interesant, dintre cele pe care omul le poate prevedea, fără ca la el să nu fie prezent și cinematograful, pentru a lua imagini pe viu. La toate acestea visam contem-

plind minunatele proiecții pe care le datorăm talentului fotografic al domnului Paul Menu», notează în 1897 ziaristul Oscar Briol (Diogene).

De la «Cursele de la Băneasa» și «Tirgul Moșilor» la «Studiul mersului unui bolnav de paraplegie examinat cu ajutorul cinematografului.» Un debut în Pantelimon comunicat la Paris.

Perseverența și discreția, scrupulozitatea și lipsa de spectaculos nu par a fi caracteristicile debuturilor cinematografice, dar ele sînt elemente indispensabile, atunci cînd avem de-a face cu cinematograful pus în slujba științei. În vara anului 1898, neurologul bucurestean, doctorul Gheorghe Marinescu, cel care cu ani în urmă, în clinica pariziană a celebrului profesor Charcot, studia-se tulburările mersului cu ajutorul cronofotografului, descoperă în cinematograf unealta științifică prețioasă de care nu dispusesese mai înainte: «Întîmpinînd serioase dificultăți în cercetările mele, a trebuit să le amîn și să aștept o ocazie mai favorabilă pentru a-mi putea executa proiectele. Această ocazie nu a întîrziat să se arate, Ingeniosul cinematograf Lumière simplificînd și perfecționînd aparatele cronofotografice. Cu ajutorul asistenților mei, studiez tulburările mersului, ale mimicii și gesturilor în afecțiunile nervoase», scria în prima sa comunicare, apărută în iulie 1899 la Paris, în revista «La Semaine Médicale», directorul clinicii de la spitalul Pantelimon.

Pionier al filmului științific mondial, creator al filmului științific de cercetare medicală (în Franța, în același moment, marele chirurg Eu-

gène Doyen și colaboratorul său, operatorul Bolesław Matuszewski creau filmele științifice de învățămînt și vulgarizare științifică), profesorul Marinescu și principalul său colaborator, operatorul și asistentul său dr. Constantin Popescu, descriează în anii 1898—1902 virtuțile și caracteristicile domeniului. «Introducerea cinematografului în cercetare răspunde tendinței actuale de a completa și chiar de a înlocui în măsura posibilului expunerea descriptivă a fenomenelor prin analiza mai riguroasă, mai exactă, care constă în înregistrarea mișcării prin procedee speciale. În această direcție, cinematograful ne permite nu numai să surprîndem fenomenele care ar fi scăpat întotdeauna ochiului, dar, mai mult, el ne oferă posibilitatea să readucem în fața ochilor, cu mare ușurință, ori de cîte ori avem nevoie». Debutul profesorului Marinescu a deschis calea cinematografului științific medical românesc, în a cărei evoluție în timp putem nota alte momente remarcabile: la 25 octombrie 1899, prima teză de doctorat susținută la Facultatea de medicină din București care utilizează cinematograful ca instrument de studiu (teza despre coxotuberculoză a doctorului Alexandru Bolintineanu, sprijinit în căutările sale de același Gheorghe Marinescu și Constantin Popescu); filmele științifice asupra fagocitozei, realizate în jurul anului 1909 de profesorul Levaditi; filmele chirurgicale realizate în jurul anului 1910 de profesorul doctor Toma Ionescu; filmele științifice, din nou din domeniul neurologiei, realizate în anii '30 de profesorul Demetru M. Paulian și mai apoi de profesorul Kreindler; filmul de lung metraj despre cancer, realizat în 1930, în colaborare cu profesorii Gerota, Daniel și Stefan Nicolau, de doctorul Aurel Babeș.... Alături de semitățile medicale care debutau ca cineaste

în domeniul filmului științific, au stat mai totdeauna cineastele profesioniști veniți pentru un timp să slujească știința: Iosif Bertok, Eftimie Vasilescu și alții au debutat astfel într-un domeniu de activitate altul decît cel obișnuit profesiei lor de fiecare zi, debut care i-a învățat cum să-și pună meseria și unelele în slujba cercetării.

«Debut» sau «debuturi» în epoca de început a cinematografului românesc. De unde veneau și sub ce auspicii au debutat pionierii filmului românesc.



Fascinația ecranului:
Pola Illery și Ion Iancovescu
în *Parada Paramount*

Prezent la aparatul de filmat încă din primul deceniu al secolului, veteranul filmului românesc, Bertok Iosif



Un domn bogat, proprietar de cai de curse, se întoarce dintr-un volaj în străinătate cu două aparate de filmat și brusc, aparent inexplicabil, începe să înregistreze pe peliculă actualitatea politică și socială a vremii. Un farmacist începe să-și dubleze prepararea rețetelor cu o activitate de chimist fotograf, cu prepararea băilor de dezvoltare a filmelor și apoi cu o perseverentă activitate de cineast. Un prestidigitator schimbă, ca atîția alții din această profesie, trucurile tradiționale cu minuirea aparatului de filmat. Un tînăr fotograf își face ucenicia ca demonstrator pe drumurile Balcanilor, pentru ca treptat să schimbe manivela aparatului de proiecție cu cea a aparatului de luat vederi. Un elev intră în corespondență cu casele de filme

din Franța, cere cataloage și filme și apoi pleacă, la 16 ani, să-și facă ucenicia în studiourile franceze. Fiul unui bancher, pe care tatăl îl dorea urmaș în afaceri financiare, plecat în Germania la studii economice, se întoarce în țară cu experiența cinematografică dobândită în studiourile berlineze. Un publicist și desinator, care la 16 ani semna una dintre primele rubrici de cronică cinematografică din presa românească, înlocuiește condeiul cu aparatul de filmat, dorind în egală măsură să-și anime desenele, să filmeze actualitatea și jocul actorilor. Nu unul, ci câțiva oameni de teatru, actori, regi-zori, abandonează scena pentru mirajul ecranului....

Ceea ce unește toate aceste situații, ceea ce dă o aură aparte debuturilor pionierilor cinematografului noastre naționale, este pasiunea comună pentru afirmarea pe acest tărâm, atinși de același «morbis cinematographicus». În multe dintre biografiile lor putem citi o pasiune exemplară, fără ezitări, fără recul, nici chiar în fața unor aparent insurmontabile dificultăți materiale. Așa se face că ne interesează mai puțin debutul cronologic, debutul absolut al acestor cinești.

Care este adevăratul debut al unui Gheorghe Ionescu? Cel din 1910, când împreună cu Constantin Theodorescu lansează primele actualități? Sau cel din 1911, când în aceeași formație prezenta săptămânal jurnalele «Venus»? Sau poate cel din anii 1915—1916, când pregătește pentru ecran întreaga serie de 10 filme artistice din colaborarea Leon Popescu — Marioara Voiculescu, ce așteptaseră prezentarea aproape trei ani de zile?

Unde este adevăratul debut al lui Aurel Barbellian? În actualitățile realizate în anii 1913—1914? În scheciul *Cel doi Bărcănești* din 1917, în filmul de montaj cu reconstituirea *Ecaterina Teodorescu* (din 1921), în comedia de debut a lui Jean Georgescu, *Millonar pentru o zi* din 1924, sau în filmul sociologic realizat de profesorul Gusti în 1929? Dar debutul lui Tudor Posmantir, al lui Iosif Bertok, Eftimie Vasilescu, Aurel Petrescu, Constantin Ivanovici?

Epoca de pionierat a cinematografului nostru, acea perioadă pe care simțim obligați, de realități, să o considerăm ca artizană, se întinde pe mai multe decenii și debuturile celor care au intrat în cinematografie după primul război mondial, afirmându-se în deceniile al treilea și al patrulea, nu se deosebesc cu mult, de cele din anii 10—20.

În perioada anilor '20—'40, problema se prezintă analog. Debutul lui Marin Lorda este filmul de animație *Haplea* (1924) sau *Așa este viața* (1927). Debutul lui Jean Mihail — asistența de regie la *Tigăncușa de la Iatac* (1923), filmul în regie proprie *Păcat* (1924) ori filmul experimental *Viața unui oraș* din 1930? Pentru Jean Georgescu, debutul a fost rolul de protagonist și regizor al comediei *Millonar pentru o zi*

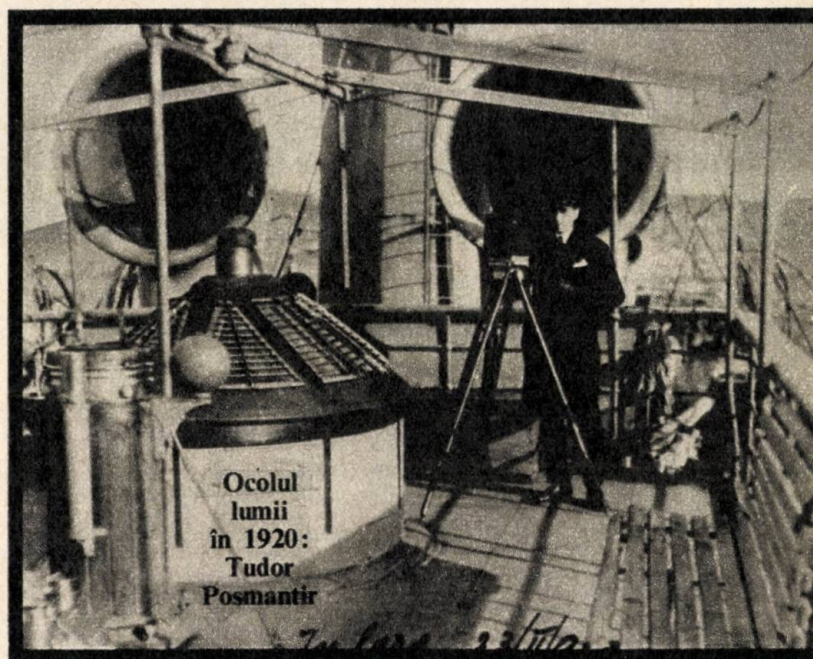
(1924), cel de scenarist și interpret al *Maiorului Mura* (1927) sau cel de realizator în deplină stăpânire a mijloacelor profesionale a *Noaptea furtunoasă* (1942)?

Pauzele mari dintre un film și altul, plecarea de la zero, atât în baza tehnică, în echipele de filmare, ba chiar de multe ori în relația cu consumatorii viitorului film, rămân constantele acestor debuturi.

Debut 1909 — Constantin Ivanovici: Filmele se lucrau în curte, la cișmea

Operatorul Constantin Ivanovici, reamintindu-și împrejurările în care

neanunțat, pătrunzând în secretele sale. Văzând că omul a zîmbit, m-am recomandat ca elev la liceu și l-am rugat, dacă nu-l deranjez, în timpul liber să-mi permită să trec pe la dînsul, eventual pentru a-i da o mîină de ajutor. Mi-a spus că nu se ocupă numai cu filmul, că este și farmacist, și că lucrează doar din cînd în cînd la atelierul său cinematografic, dar că întotdeauna cînd se va afla acolo, sînt bine venit. Am asistat odată la dezvoltarea unui negativ și la copiat, mașina de copiat era manuală, cadrele de dezvoltat de 25 de metri, iar chiuvetele de baie fixate orizontal. Spălatul se făcea cu furtunul în curte, la cișmea. (...) După un timp,



a debutat, evocă și figura unuia dintre pionierii cinematografului românesc, Gheorghe Ionescu:

«Venind într-o zi de la liceu, prin strada Model (mai târziu Pictor Grigorescu), am dat peste laboratorul «Carmen Sylva» al lui Gheorghe Ionescu. Acesta a fost primul meu inițiator în cinematograful. Cum spuneam, întimplarea mi-a dat ocazia să-i descopăr existența. Zăbind în curte niște cadre de lemn, pe care erau întinse pelicule cinematografice puse la uscat, la soare, m-am oprit la poartă, am rămas surprins de această vedenie și, intrînd în curte, am văzut că nu era nimeni. La un moment dat, cînd priveam mai cu atenție pelicula, a apărut un domn mititel, brunet, cu cioc, și m-a întrebat: «Ce cauți aici, tinere, ce vrei?» Natural că la început mi-a fost cam frică, dar văzînd că omul din fața mea are o fire blajină, am prins curaj și i-am spus că sînt mare amator de cinematograful, chiar pasionat, și l-am rugat să mă lerte că am intrat în curte

i-am vorbit lui Berindei, proprietarul cinematografului «Venus», din strada Doamnei, unde fusesem angajat ca ajutor de proiecționist al operatorului italian Mariot Tinni, de micul laborator al domnului Ionescu, de a cărei existență nu știa. Berindei a avut ideea să se filmeze cursele de cai de la Băneasa duminică, și să anunțe că se vor vedea aceste filme la cinema «Venus». Bineînțeles că filmele au avut un mare succes, publicul fiind curios să se vadă pe ecran. Pentru că aparatul de luat vedere al lui Ionescu era horodorogit, i-am recomandat lui Berindei să cumpere un aparat de luat vedere marca «Debie», pe care eu l-am recepționat și la nevoie lucram cu două aparate de luat vederi. Astfel s-au creat condițiile pentru ca, alături de Ionescu, să-mi încep activitatea de operator de actualități.



**Eliza Petrărescu
în Pădurea îndrăgostiților**



**La datorie: George Vraca, I. Niculescu-Brună
și Ion Finteșteanu în Datorie și sacrificiu**

**Debut 1923 — Jean Mihail: Ple-
cam la drum cu zero lei, zero
bani.**

«Cînd, minat de dor, m-am întors în țară, mi s-a părut că e firesc să pot face film și la București, într-un studio ca acela de la Viena. Ce tînr, ce entuziasmat și ce naiv eram! Nu-mi închipuiam că va trebui să treacă un sfert de veac pînă ce îmi voi vedea visele de atunci împlinite! Căci cine era să se gîndească la filmul românesc în atmosfera de după primul război mondial? Fortoteau pretutindeni cei însetați după îmbogățiri rapide. Și în toate afacerile, prima condiție era să câștigi repede, mult și ușor. Cu investiții cît mai mici, cu riscuri cît mai puține. De bună seamă, crearea unei industrii de filme românești nu era o afacere care să poată satisface asemenea criterii...»

«Cunoștința mea cu Gociu a fost simplă:

— Dom'le, facem film? — m-a întrebat el într-o zi. Și a adăugat:

— Am doi cai care aleargă la hipodrom. Îi vînd dracului! Laborator-am, aparat de filmat am, restul l-am încropi noi. Dumeana faci scenariul, regia și aduci actorii. Da' să facem un film, ce naiba!

I se îmbujorase fața de o mare bucurie. Mie la fel. Am răspuns:

— Facem!

Dar privirea mi-a întîrziat o clipă asupra lui. Mă întrebam în sinea mea, mirat: «Să fie Gociu într-adevăr proprietar de cai de curse? Ceea ce mi se părea însă mai important era că, în puține cuvinte, Gociu formulase posibilitatea unei colaborări, din care mîjhea perspectiva unui film.

M-am oprit asupra nulei lui I.L. Caragiale **Păcat**, care mi s-a părut cea mai apropiată de nevoile noastre.

Ea ne permitea să aducem pe ecran o lucrare de valoare a unui clasic al literaturii noastre, avea destule «scene tari» ca să poată sta alături de subiectele cu care publicul era obișnuit în producțiile străine, îngăduia prezentarea frumuseților peisajului unui sat românesc, iar personajele, puternic conturate de autor, puteau prileji cîteva creații actoricești.»

«Ne-am așezat la masă, Vasile Gociu și cu mine, cu hîrtia în față și cu creionul în mînă, ca să stabilim devizul filmului. Din capul locului am constatat însă că valoarea celor doi cai de curse nu putea fi trecută la activ. Căii nu se puteau vinde, fiindcă... nu existau. Dar gluma aceasta nu pornea dintr-o aplecare spre grandomanie. Ea oglindea doar dorința de a evada din traiul său modest, într-o fantezistă somptuoșitate. Și, mai ales, ascundea mult sarcasm la adresa unei societăți care făcuse din posedarea unui grajd, sau măcar a unui cal de curse — semnul exterior și emblema, a dădă înșelătoare, a bogățiilor și a luxului.

Efectiv plecam la drum cu zero lei, zero bani. În clipa în care trebuia să trecem de la vorbe la fapte, ne dădeam seama că aparatul de model vechi al lui Gociu, laboratorul lui rudimentar, prietenia actorilor, plus tîrîrețea și entuziasmul nostru, nu erau suficiente ca să poți face un film. **Și totuși, voiam să-l facem, cu orice preț.** Și l-am făcut.

Al doilea debut al actorilor: după debutul scenic — debutul în fața aparatului de filmat. Gloriile scenei românești și viitoarele ei stele semnează actul de naștere a cinematogra-fiei naționale

Lucia Sturdza, Tony Bulandria, Aurel Barbelian, C. Neamțu-Ottonel, în septembrie 1911, în primul film artistic românesc **Amor fatal**. Aristide Demetriade, Zaharia Bărsan, Ecaterina Zimniceanu în episoadele filmate ale spectacolului Teatrului Național din București, **Înșir-te mărgărite** din octombrie 1911. Și, în aceeași lună, semnificativa scrisoare pe care trei dintre principalii societari ai primei noastre scene — Aristide Demetriade, Ion Brezeanu și Nicolae Soreanu o adresau direcției Teatrului: «Înființînd o societate în scop de a cinematografia diversele scene interesante din toate ramurile activității românești — în special arta teatrală — pentru a putea face cunoscute și peste graniță progresele realizate de țara noastră, precum și lucrările sale dramatice, vă rugăm respectuos domnule director ca, luînd în vedere atît scopul acestei întreprinderi, cît și avantajele ce prezintă pentru artiștii și scriitorii români — creîndu-le noi resurse materiale — să binevoiați a încuviința ca în cadrul Teatrului Național din București să ni se afecteze două camere pentru instalarea laboratorului... Vă mai rugăm a ne pune la dispoziție costumele, decorurile și recuzitele Teatrului...»

Era vremea în care, la solicitarea de a găzdui un spectacol de cinematograf, comitetele sau directorii de teatre refuzau contractul cu «o artă de pricopsală». Era chiar imediat actual momentul cînd, în polemica declanșată de prezența filmului în spectacolul cu **Înșir-te mărgărite**, unii considerau aceasta ca «un semn de decadentă», iar alții ca o «nedemnitate». Totuși, chiar dacă scrișoarea societăților Teatrului Național nu primește rezolvarea dorită, ea este expresia momentului în care actorii simțeau că viitorul artei lor



La prima întâlnire cu ecranul:
Marioara Voiculescu în Războarea



Elocvența tăcerii: Ion Iancovescu
în Tigăncușa de la iatac

se îngemănează cu cel al cinematografului.

Peste nici un an, premiera filmului **Independența României**, a cărei inițiativă fusese luată de «o societate de artiști fruntași», va demonstra același lucru. Figurile de prima mărime ale Naționalului bucurestean, de la Aristizza Romanescu, Constantin Nottara, Ion Brezeanu, Ion Niculescu, Vasile Toneanu, până la cei care, mai tineri sau mai puțin tineri, vor fi gloriile scenei românești din deceniul al treilea și al patrulea — Alexandru Mihalescu, Maria Ciucurescu, Sonia Cluceru, Maria Giurgea, Maria Filotti, Elvira Popescu — debutează în filmul lui Grigorescu Brezeanu. Alte filme, realizate în vara anului următor de firma «Leon Popescu», în colaborare cu trupa Marioarei Voiculescu sau cu Teatrul Național din Craiova, vor prileji debutul cinematografic al altor mari actori de teatru: Constantin Radovici, Iancu Petrescu, Marioara Voiculescu, Gheorghe Storin, Ion Manolescu, Vladimir Maximilian, Mișu Fotino, Mia Theodorescu, Romald Bulfinski. Era prima întâlnire semnificativă a actorilor noștri cu aparatul de filmat, într-o epocă în care și cinematografia națională se alinia la tendința general-europeană a filmului «de artă», căutând resurse expresive, forță culturală și prestigiu în împrumuturile din teatru.

Aceeași atracție pentru cinematograf la marii actori ai deceniului al treilea și al patrulea. Mai întâi avem de-a face cu reveniri pe amplasuri mai importante, un fel de al doilea debut, după ani și ani: Mișu Fotino și Maria Filotti după trei decenii împreună, în **Visul unei nopți de iarnă** (1946); Bulfinski din **Oțelul războiului** (1913), ca protagonist al filmului **Manasse** (1925); Timică din

Fistic amorezat (1916), protagonist în **Maiorul Mura** (1927) și, după un alt deceniu, în **O noapte de pomină** (1939); Tony Bulandra, cu un rol pe măsura lui, abia în 1934 în **Trenul fantomă**. Și apoi alte debuturi ale unor mari actori: Ion Iancovescu, Petre Sturza și Ion Moțun, în **Tigăncușa de la iatac**. Au urmat, în alte filme, Ion Livescu, Al. Critico, Elvira Godeanu, George Vraca. V. Valentineanu, Ion Sirbu, C. Tănase, Mihai Popescu, Dina Cocea, Radu Beligan. Dar și debuturi în roluri episodice ale unor mari actori de mai târziu: Vasiliu Birlic, în 1934, în **Bing-Bang**; Eliza Petrichescu, în 1946, în **Pădurea îndrăgostiților**.

Debut 1923 — Ion Iancovescu: **Pentru sau contra filmului!**

«Pe vremea când am jucat **Tigăncușa de la iatac**, se discuta despre «arta mută» și «arta vorbită», dar pe atunci arta mută era filmul, iar arta vorbită — teatrul. Noi, cei cu arta vorbită, ne făleam și înjuram pe cei cu arta mută, considerându-i inferiori, iar cei care practicau arta mută socoteau că noi, cei cu teatrul, făceam doar vorbărie goală și deci le eram inferiori. De fapt, chiar de pe vremea când am debutat eu în film, nu se poate spune că arta cinematografică era chiar așa de «mută». Cred că uneori era chiar mai elocventă decât teatrul, deși aceasta era pe atunci o «artă vorbită». Eu însumi, care eram socotit unul dintre actorii cei mai volubili (birfitorii spuneau că isprăvesc spectacolele mele de la «Mic» cu un ceas înaintea celorlalți, fiindcă vorbesc mai repede decât ei), am practicat această elocvență a tăcerii propriie filmului mut.

Cum? Prin elocvența expresiei care întovărășea lipsa de cuvânt. O amintire din timpul turnării filmului **Tigăncușa de la iatac** va lămurii ceea ce vreau să spun: eu jucam rolul unui țărăn îndrăgostit de țigăncușa pe care o dorea și băiatul boierului. Într-o scenă, trebuia să-l privesc pe feciorul boierului, rivalul meu, care-mi trecea prin față. Regizorul mi-a spus să mă uit la el cu cît mai multă ură și necaz. Și atunci, cum aveam în mină o bită lungă, mi-am așezat amîndouă palmele pe capătul ei, mi-am proptit bărbia pe dosul minilor, și în timp ce-l priveam i-am zis în gînd ceva... pe românește. Cred că fără să vreau, mișcam și din buze. Toți cei de față au început să aplude și regizorul a declarat că n-a mai văzut niciodată atîta elocvență în priviri la un actor. La sfîrșitul filmului, toți devenisem adepți ai artei mute. Așa era pe atunci. Toți care nu jucau în film erau contra lui, dar după ce gustau din el, erau pentru. Și eu am fost la fel și, după ce am făcut **Tigăncușa**, am înțeles de ce au ajuns cei cu arta mută să ridă de noi, cei care-i birfeam. Am înțeles că este o meserie cu legile și cu specificul ei și că trebuie s-o înțelegi și s-o faci bine. De aceea și eu, după ce-am gustat din ea, am fost pentru arta mută.»

Debut 1925 — George Vraca: Mă **pasionează cinematograful**

«Am făcut o încercare de film în țară, **Datorie și sacrificiu**, sub regia lui Șahighian. Nu am fost mulțumit de încercarea ce am făcut-o în acest film. Am constatat un sin-



«Sînt un june tînăr»: Radu Beligan —
Rică Venturiano în *Noaptea furtunoasă*

gur lucru, că sînt fotogenic. Dacă mi s-ar prezenta ocazia, aș dori să interpretez un personaj mai complicat sufletește, cu multe tranziții, nu un rol drept și egal. Mi-aș permite orice fantezie în joc, nu însă mai departe de forma adevărului. Voi face ca fondul uman să conțină elementul de viață, să fiu sincer cu mine, ca să pot fi sincer față de interpretare. Artă adevărată, și pe aceasta o urmăresc în cinema, trebuie să aibă ceva din viață. Mă pasionează cinematograful întrucît, lipsindu-i verbul, elementul principal în a da emoția în teatru, ești silit să-ți storci creierul ca pe pînză să dai aceeași emoție cu

restul mijloacelor. Multă inteligență și tot atîta fantezie. Iată ce se cere unui adevărat cap fotogenic.»

Debuturi în vreme de război: cineaști români, reporteri de front.

Cele două războaie mondiale, în care a fost implicată și țara noastră, au avut reflectarea lor specifică în cinema. Oricîtă experiență profesională ar fi avut un cineașt, debutul său ca reporter de front are un caracter de unicatate. Operatorii, care în cel mai bun caz filmaseră parăzi ori

manevre, intră în contact cu realitățile dure ale războiului, ale vieții din tranșee și din spatele frontului, se încadrează ei înșiși în rigorile vieții militare și, totodată, păstrează etica profesionistului imaginii. În primul război mondial — Tudor Postolnicu, Constantin Ivanovici, Ion Oliva, Gheorghe Ionescu; în cel de-al doilea — Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Ion Rîmniceanu, Constantin Dembinski, Gheorghe Buzoianu, Ilie Cornea, Alexandru Simionov, Traian Popescu și alții, trăiesc acest debut inedit care a consemnat în cronică pe celulele momente istorice de cea mai mare importanță.

Din nou Constantin Ivanovici: *Lingă Mărășești*, în 1917

«În iarna anului 1917, am fost trimis să filmez pentru prima oară pe front la armata II, la Măgura Cașinului, în munții Vrancei. Drumul de la Iași pînă la Onești l-am făcut cu trenul, iar de acolo cu cătrii sau cu sania, pînă la Măgura Cașinului. Cînd am ajuns acolo, la brigada comandată de colonelul Arion, aflînd acesta care este scopul sosirii noastre, a exclamat: «Cinematograf ne mai lipsește! Țara arde și baba se piaptănește!»... Nu avea unde să ne culce, de fapt și el locuia într-o casă țărănească cu două camere. Într-una era biroul comandamentului, într-alta locuia el, iar într-o cămaruță se afla telefonul brigăzii, cu legăturile cu frontul. Acolo am dormit noaptea, cu capul pe gențile aparatului, dar numai somn nu era, căci toată noaptea au zburat telefoanele de pe front. După două zile de chin și insistențe, ni s-au dat doi cătri și un ghid care să ne însoțească pe front. Aici era o liniște fantastică și nu se trăgea de nicăieri. Munții erau acoperiți de un strat gros de zăpadă, ninge liniștit. Primul tur de manevră pe front l-am făcut la un tun de artilerie de munte de 53, care tocmai la sosirea noastră a tras două ghiulele în nu știu ce, după care a urmat din partea germană o rafală de mitraliere și un bombardament de vreo 15 minute, înclît nici eu, nici onorații mei cătri nu știam unde să ne facem nevăzuți.»

Și critica cinematografică își are debuturile ei

Ca intenție sau ca afirmare în titulatura unor rubrici, «cronică cinematografică» debutează în presa românească în același an de la începutul deceniului al doilea, în care își are și filmul românesc începuturile. O rubrică de cronică cinematografică în 1911 în «Scena» lui Sorbul și Rebreanu, susținută chiar de Mihail Sorbul. O alta în «Rampa», în 1913, o rubrică propunîndu-și să fie «o oglindă fidelă a vieții noastre cinematice, interpret al cinematografelor către marele public și inter-

pret al publicului către cinematografiști. Apoi, după primul război mondial, rubrici constante, în mai toate revistele și chiar și în paginile cotidienele. Pentru activitatea de cronică cinematografică mai mult decât pentru oricare alta, nu momentul debutului calendaristic este cel mai important, ci cel al continuității de rubrică. De pildă, pentru D.I. Suciianu, este mai puțin important debutul din paginile «Adevărul literar și artistic» în 1923, cît activitatea constantă, desfășurată începînd cu anul 1928, în paginile aceleiași reviste, ale revistei «Cinema», ale «Vieții românești» ș.a.m.d.

Dintre condeiele care au ilustrat cronică cinematografică românească în epoca la care ne referim, condeie prestigioase, ca cele ale lui Ștefan Roll, B. Florian-Ménalque, B. Cehan, Emil Botta, Ion Călugăru și alții, reținem aici mărturia privind debutul lui Ion I. Cantacuzino:

Debut 1930 — Ion Cantacuzino:
Un succes pentru ideea de critică

«Eram student la Filosofie. La un seminar al profesorului Tudor Vianu, am fost singurul care am ales din lunga listă de subiecte propuse candidaților la examenul de licență (la care aveam, ca a doua materie, Estetica) subiectul — destul de revelator și pentru poziția profesorului — «Este cinematograful o artă?». (...) Lucrarea mea de la cursul de Estetică mi-aduce aminte de lunga discuție pe care mi-a prilejuit-o cu profesorul meu, de care m-a legat mai apoi o statornică prietenie, cimentată în numeroase prilejuri de colaborare; ea mi-a dat totodată ocazia de a-mi fixa ideile asupra artei filmului, idei care mi-au servit în activitatea critică ulterioară».

«Era către sfîrșitul anului 1930, după aproape un an de activitate de critică literară, cînd o revistă săptămînală recent apărută — «Fapta» —, printre al cărei colaboratori la pagina culturală se aflau Barbu Brezeanu, Emil Ciomac, Octav Suluțiu și Eugen Ionescu, mi-a încredințat rubrica sa de cronică dramatică și cinematografică. Revista a avut o viață scurtă, dar în publicistică activitatea se desfășoară adesea după sistemul bulgărelui de zăpadă. Interesul trezit de cronicile din «Fapta» a determinat solicitări pentru alte cronici.»

«Adrian Maniu, pe atunci director al programului literar al tinerei noastre radiodifuziuni, care citise poate ceva din cele publicate de mine în reviste, se gîndise că o rubrică despre film putea să intereseze publicul de la radio. Și a avut într-adevăr dreptate. Rubrica a fost foarte ascultată de spectatorii cinematografulor, care lucru neașteptat, au început chiar să se ghideze, în alegerea lor, după recomandările făcute la microfon. Era într-adevăr un succes pentru ideea de critică cinematografică»

B.T. RÎPEANU



Secvențe românești în expresionismul german

Un aspect dureros în dosarul debuturilor: exodul talentelor sau al iluziilor, în anii cînd cinematograful, ca artă, făcea primii pași



Studii monografice și articole de sinteză, filmografii adnotate și memorii ale realizatorilor de odinioară, feliurite investigații bibliografice și arhivistice s-au acumulat an după an — deși, poate, nu totdeauna în ritmul cel mai alert — prin eforturile conjugate ale cercetătorilor trecutului filmului românesc, constituindu-se treptat în repere sigure ale viitoarei istorii a cinematografului nostru. Parte din liniile directoare a ceea ce ne-am obișnuit să numim în mod curent «epoca veche» a filmului românesc sînt deja cunoscute cinea-fililor avizați, grație tocmai acestor contribuții. Prea puțini însă, chiar dintre «inițiați» evoluției autohtone a artei a șaptea, au cunosțință și de existența unei alte istorii adiacente, cu o traiectorie sensibil diferită dar, în același timp, cu profunde și semnificative implicații socio-culturale în devenirea însăși a ecranului național.

O istorie paralelă

Această adevărată «istorie paralelă» a fost scrisă de către cineasți de origine română acum mai bine de o jumătate de veac, în afara granițelor țării, un număr apreciabil de profesioniști ai platourilor de filmare născuți pe meleagurile patriei noastre, manifestîndu-se atunci ca actori, scenariști, regizori, scenografi, producători, în principalele studii europene și americane.

Precaritatea mijloacelor tehnice de care a suferit cronic filmul ro-

mănesc al «epocii vechi», lipsa oricărui sprijin moral ori material din partea oficialităților vremii, au determinat, îndeosebi în anii '20, un autentic și dureros exod al talentelor sau, cîteodată, doar al simplilor iluzii, deoarece nu de puține ori cei plecați de acasă cu visul gloriei în suflet nu izbuteau să înfrîngă opreliștile unei aprige concurențe.

Cine erau acești temerari pe care memoria atît de fragilă a peliculei nu ni-i mai poate restitui astăzi pe de-a-ntregul? Ei proveneau din teatru, dar și din alte meserii, uneori fără nici o tangentă cu arta, altele, dimpotrivă. Maria Ventura și Eduard de Max au fost actori de elită, societari ai Comediei Franceze, dar Lupu Pick, înainte de a deveni realizatorul «total» de notorietate mondială, se lupta ca funcționar comercial cu balanțele contabile și ca student în medicină cu ariditatea studiului anatomiei; Elvira Popescu și Alexandru Mihalescu și-au făcut ucenicia cinematografică în țară, debutînd pe ecran în producții autohtone (*Independența României*, *Pe valurile fetei, Tîgănușu de la Iatac*), dar Genica Missirio a trebuit să înfrunte, pentru cinema, fulgerele familiei, deoarece renunțase la ambițiile juridice, iar Maria Forescu a abandonat la rîndu-i scena lirică unde tocmai începuse să fie apreciată ca soprană; Ernst Stern a lucrat la București ca scenograf al lui Alexandru Davila, dar Eliza La Porta, cu toată reușita la «concursul de mimodramă», absolvit la o «școală de cinema» de pe Calea Victoriei, n-a izbutit să se impună decât mai tîrziu în studiourile berlineze...

În perioada marelui mut, absența barierelor lingvistice a facilitat mai cu seamă tentativele actricești; multe daruri interpretative s-au putut afirma atunci nezăgăzuit, sonorul desființînd ulterior cu brutalitate unele cariere deja consolidate.

Deși cronologic cele dintîi file ale «istoriei paralele» au fost consemnate în Franța de către marii interpreți de teatru Maria Ventura și Eduard de Max care, începînd cu primul deceniu, au apărut constant ca protagoniști ai unor producții importante (*Athalie*, *Polyeucte*, *Macbeth*, *Tosca*) ale «Film d'Art»-ului, societate specializată în ecranizarea pieselor celebre ale dramaturgiei universale, cele mai importante participări românești din epoca mută le vom afla însă în cinematograful german, într-unul din momentele sale fundamentale: expresionismul.

Aptitudinile românești pentru arta a șaptea irump aici cu o forță ieșită din comun. Cineaștii noștri exercită cu egală măiestrie aproape întreaga gamă a profesiilor ce concură la înfăptuirea sintezei filmice, prestațiile lor avînd un caracter diacronic constant, confirmat de o medie excelentă pentru acele timpuri, de peste 10 filme și jumătate pe an. (În țară, cu enorme sacrificii din

partea pionierilor ecranului românesc, între 1923 și 1929, cea mai înfloritoare etapă a «epocii vechi», media anuală s-a ridicat la circa 7 lung-metraje de ficțiune). În ceea ce privește genurile și speciile abordate, se poate constata, de asemenea, o neobișnuită varietate; în afara capodoperelor cunoscute și recunoscut ale expresionismului și cinematografului de tip *Kammerspiel*, la turnarea cărora au contribuit esențial (*Cioburi*, *Noaptea Sfîntului Silvestru*, *Cabinetul figurilor de ceară*, *Studentul din Praga*), filmografiile cineaștilor români mai cuprind lung-metraje istorice de mare montare, drame și melodrame, comedii, filme politiste, precum și o serie întreagă de alte pelicule.

Trei debuturi semnificative

În intervalul de timp imediat următor celei dintîi conflagrații mondiale, românii confirmă debutul în arena studiourilor europene, făcîndu-și auzite vocile și în marile concert al cinematografului german. După Paris, Berlinul se dovedește a fi o gazdă primitoare, iar 1912 — un an fast. Trei mesageri ai artei naționale (marea tragediană Agatha Bărescu, regizorul și scenaristul Mime Mizu și actrița Maria Forescu)

deschid acum șirul lung al celor aproape 200 de producții din această țară pe genurile cărora au strălucit nume românești.

Pentru Agatha Bărescu, primul contact cu platourile de filmare va fi, din păcate, și ultimul. Afată la zenitul unei existențe scenice de excepție, ea se distinge (alături de italiana Maria Carmi și englezul Douglas Payne) drept unul dintre pivoții «castului» internațional din *Miracolul*, «reproducere cinematografică» a unui spectacol reinhardtian, prezentat la teatrul londonez «Olympia», care a făcut epocă.

La rîndul său, Mime Mizu (Mișu Rosescu) se afirmă brusc cu *Prin noapte și gheață*, ca realizator al unui film de coloratură documentaristă, generat de un eveniment de o tristă actualitate: catastrofa transatlanticului «Titanic», tragedie cu eouri fără precedent într-o lume traumatizată și hipersensibilizată. Tot în 1912, el mai înfăptuiește sub auspiciile aceleiași case producătoare («Continental»-Berlin) și cu același interpret principal (Anton Ernst Rückert) metrajul mediu *Minunea mării*, pentru ca în anul următor să-și satisfacă veleitățile de autor complet cu *Clubul excenetricilor*, unde acoperă nu mai puțin de trei compartimente: regie, scenariu și actorie.

După ce mai avusese ocazia, în 1915, să făurească pentru o firmă olandeză filmul *Lumea*, Mime Mizu se întoarce la încheierea păcii în țară, unde va activa ca regizor de teatru; nostalgia imaginilor în mișcare îl va stăpîni în continuare, dar, din nefericire, toate inițiativele sale în acest domeniu vor rămîne fără rezultate concrete.

Al treilea debut de care aminteam (de fapt primul, atît din punctul de vedere al cronologiei, cît și din cel al amplitudinii desfășurării ulterioare) s-a produs în februarie 1912, cînd Maria Forescu a evoluat pentru întîia oară pe ecran (sub bagheta regizorală a lui Friedrich Müller) în scurt-metraj de inspirație istorică, *Zale și coroană*. Nume astăzi aproape uitat, Maria Forescu este actrița română cu cea mai bogată filmografie din întreaga «epocă vechi» (peste 70 de titluri).

Născută la București în 1889, ea ajunge în studiouri după studii temeinice de canto făcute la Conservatorul din Praga, urmate de concludente manifestări muzicale pe scenele operelor din Viena și Petersburg. Trăsăturile chipului, deosebit de interesante și de expresive, erau totuși departe de canoanele frumuseții clasice. O figură cu contururi ascuțite, iluminată însă de o privire vie și inteligentă, a impus-o cu precădere ca interpretă de personaje negative, cu o amprentă adeseori exotică. Importante în cariera Mariei Forescu rămîn, desigur, nu «cineromanele» de serie, atît de gustate de publicul timpului, ci acele opere cinematografice în care a avut privilegiul de a juca sub îndru-

Mai întîi a fost costumul
(schită de Ernst Stern
pentru Ivan cel Groaznic)



marea unor corifei ai filmului expresionist ca F.W. Murnau (**Un animal frumos** — 1920), E.A. Dupont (**Ea și cei trei** — 1922), Paul Czinner (**N.J.U.** — 1924), G.W. Pabst (**Ulița durerii** — 1925) și în compania unor vedete ca Greta Garbo, Asta Nielsen, Henny Porten, Conrad Veidt, Erich Kaiser Titz, cărora, ulterior, avea să li se alăture și conaționala Eliza La Porta. În 1930, primul film românesc sonor și vorbitor, **Ciuleandra**, îi împlinește Mariei Fiorescu o dorință demult așteptată: acrită cu statut internațional, ea figurează în ambele distribuții ale acestei coproducții, apărând în versiunea românească împreună cu compatrioții Jeana Popovici Voinea, Nicolae Bălățeanu, Elvira Godeanu, Nicolae Sireteanu, iar în cea germană alături de Maly Delschaft, Hans Stüwe, Hilde Auer, etc.

O prefigurare a lui Ivan cel Groaznic

În contextul cinematografului «demoniac» de cea mai pură esență a sa, în rîndul acelor opere de sorginte onirico-fantastică, mărturii artistice ale năzuinței de evadare a unei generații chinuite și debusolate asupra căreia războiul lăsase urme de neșters, **Cabinetul figurilor de ceară** se situează alături de încă mai celebrul **Cabinet al doctorului Caligari** printre filmele de referință cu o inconfundabilă efigie stilistică. În **Cabinetul figurilor de ceară**, turnat de Paul Leni în 1924, în decoriurile și costumele imaginat de pictorul bucureștean Ernst Stern, episodul «trăit» de unul dintre personajele panopticumului, Ivan cel Groaznic, se desfășoară într-un cadru scenografic aparte, creator de efecte halucinante, tipice expresionismului. Neliniștitul și crudul erou se mișcă de-a lungul zidurilor înguste, intră și iese prin porțile strîmte ale palatului, pentru a ajunge în coridoare cu tavane joase, cufundate în clar-obscuritate. Ondulările trupului său, veșmintele ce le poartă, grandoarea tragică a petrecerii din secvența ceremoniei nuptiale a falsului țar — constituie elemente ce prefigurează pregnant viitorul **Ivan cel Groaznic** al lui Serghei Eisenstein. «Femeile îmbrăcate și pieptănate de Ernst Stern, așa cum vor fi în filmul lui Eisenstein» — remarcă Jean Mitry, formează de asemenea un cortegiu supus voinței de fier a protagonistului, întregesc imaginea de ansamblu a unui film de excepție.

Înainte de această izbîndă deplină, drumul artistic al lui Ernst Stern mai cunoscuse și alte popasuri notabile. Născut în capitala României în 1876, el acumulase pînă la premiera **Cabinetului figurilor de ceară** o experiență artistică de peste trei decenii: scenograf preferat al lui Reinhardt, al cărui consilier a fost mai bine de 16 ani, Stern își împărțea judicios timpul între Berlin, Viena și București, găsind ră-

gazul ca între două montări shakespeariene pe scena «Deutsches Theater»-ului, să se «repeadă» în orașul natal pentru cite un spectacol la Teatrul Național, dintre care cel cu «Răzvan și Vidra», regizat de Alexandru Davilla în stagiunea 1913—1914 a reputat — după spusele criticilor vremii — un remarcabil succes.

Palmaresul cinematografic al reputatului scenograf cuprinde producții diferite ca gen, dintre care se disting colaborările cu Ernst Lubitsch. În **Muntele pisicii** (1921), farsa grotescă îndreptată împotriva spiritului cazon era susținută de niște construcții bizare (camere în formă de dulapuri, uși ce se închideau și se deschideau ca împinse de resorturi drăcești), în timp ce în fastuosul **Faraoana** (1922), tot Mitry apreciază deplina adecvare stilistică a spațiului scenografic, «mișcările și dinamismul multimei fiind consecințele unei arhitecturi care dirija conflictele prin repartiția umbrelor și a luminilor».

O personalitate seducătoare și complexă

Văzînd și revăzînd operele lui Lupu Pick — șansa a decis să se

păstreze primul său film ca regizor, precum și altele ulterioare, iar grija atentă a custozilor Arhivei naționale de filme a făcut să le avem oricînd la îndemînă — ne putem da seama o dată în plus de fragilitatea axiologică a lucrărilor de istorie a cinematografului, chiar a unora dintre cele mai avizate. Dacă ar trebui să optăm între mai multe judecăți de valoare, de pildă între Lotte Eisner care în celebra ei carte «Ecranul demoniac» afirmă sentențios că Lupu Pick a fost doar «un regizor perfect sincer desigur, dar fără geniu», și René Jeanne și Charles Ford ce-l socotesc drept «una din personalitățile cele mai seducătoare și mai complexe ale cinematografului», nu sentimentalismul ne va smulge o aprobare deplină față de opinia celor doi istorici francezi.

Încă de la **Mister Wu**, film turnat în anii de restriște ai războiului și difuzat abia ulterior, unde debutează ca regizor și producător, Lupu Pick demonstrează fără posibilități de tăgadă excepționale calități de realizator; simțul compoziției și al luminii, rigoarea montajului paralel și — ceea ce ne apare cu osebire rar și prețios pentru acei ani — îndrăzneala montajului în cadru, con-



Fără falsă
modestie
(Eliza La Porta,
cu o dedicație
de acum
50 de ani)

*Revistei Drucei
cite trible ei au putet
pistei sule in tara
J. C. P.*

ducerea impecabilă a actorilor care practică un joc epurat de orice gesturi emfatiche, constituie numai câteva argumente ale unei vocații certe, dublată de o cunoaștere profundă a tainelor meseriei.

Până atunci, cel care — cum atestă pagina îngâlbinită de vreme a registrului anual de stare civilă privitor la noli născuți — văzuse lumina zilei la Iași, la 21 decembrie 1885, ca fiu al Anel și al lui Simon Pick, trecuse cu brio dificile probe de actorie și scenaristică, impunându-se într-un timp record în lumea studiourilor. Nu știm dacă peregrinările din adolescență prin ținuturile și orașele moldovene, ca acrobat și clown într-un circ ambulant, îi vor fi folosit în vreun fel în viitoarea polyvalentă carieră cinematografică în care a fost ajutat cumva în rapidele sale metamorfozări filmice. Bănuim însă, acolo, incipiente intuiții artistice, pe care mediul familial nu avusese cum să i le insufle.

După un stagiu nu tocmai scurt ca figurant de teatru, primul pas pe platouri a fost marcat în septembrie 1915, când tânărul leșan se manifestase ca interpret în scurt metrajul **Frumoasa păcătoasă**, un soi de ecranizare liberă după E.T.A. Hoffmann și Edgar Allan Poe, efectuată de Richard Oswald. E de presupus că interpretarea lui Lupu Pick n-a trecut neobservată, pentru că în următoarele luni rolurile s-au succedat în lanț: **Într-o vară la Niederalm** de Rudolf Biebrach, **Un cîntec de iubire** de Richard Oswald, **Satan Opium** de Siegfried Dessauer. Întreaga etapă «pre-expressionistă» a proaspătului cineast venit de pe meleagurile României este bogată în evenimente. Cu toate greutățile generate de război, «foamea» de pelicule se dovedește considerabilă în Germania; închiderea granițelor limitează drastic importul de filme, sporind în schimb cererea de producții autohtone nu de puține ori însă aservite propagandei oficiale, doritoare cu precădere — așa cum cu umor remarcă filmologul Siegfried Kracauer — de «melodrame, comedii și farse, ineptii îndopate cu moașe de război, drapele în vînt, oficialități, soldați simpli, sentimente nobile și spirit de cazarmă», decît de opere de artă.

Este meritul incontestabil al lui Lupu Pick de a fi izbutit să se sustragă capcanelor unui asemenea repertoriu, înscrîndu-și numele îndeosebi pe genurile unor producții valoroase: **Casa neliniștilor** de Richard Oswald, unde joacă alături de celebrul Werner Krauss; **Nopti de groază**, debut important al lui Arthur Robinson, autentică prefigurare a ceea ce mai târziu se va chema «expressionismul halucinant»; **Povestirile lui Hoffmann** al aceluiași neobosit meseriaș Richard Oswald, în care, într-o foarte selectă companie, îl întruchiează pe Spalanzani. De la aceste prime partituri și pînă la memorabilele compoziții ale bătrînelui birjar din **Ultima trăsura**

din Berlin (Carl Boese, 1926) și maleficului diplomat japonez din **Spionii** (Fritz Lang, 1929), cariera sa de actor va parcurge o linie ascendentă, fără a egala însă cele mai împlinite creații regizorale, dintre care **Cioburi** (1921) și **Noaptea Sfîntului Silvestru** se înscriu ca adevărate piese de antologie ale cinematografului universal.

Un clasic fără monografie: Lupu Pick

Ipostaziindu-și generos talentul (a fost actor, regizor, scenarist, producător, scenograf), Lupu Pick

tarul subiectului din **Cabinetul doctorului Caligari**, va fi o revelație reciprocă cu repercusiuni novatoare asupra creației amîndorora. Odată cu **Nătarăul** (1921) și îndeosebi cu **Cioburi** (1921) și cu **Noaptea Sfîntului Silvestru** (1923), «Kammerspielul», variantă proaspătă a cinematografului expresionist al cărei inițiator rămîne indiscutabil Lupu Pick, se afirmă cu putere, fără a constitui — după cum s-a încercat a se insinua uneori — doar o revenire formală de la atemporalitatea halucinantă la un prezent convențional și simbolic. Intențiile cineastului român, exprimate ca atare în însăși scriitura imagistică, erau cu



Rezistența față de modă
(*Cioburi* de Lupu Pick)

rămîne un cineast cu o sferă întinsă de preocupări, pe care doar puțini dintre aleșii filmului și-au putut-o vreodată permite. Din cele aproape 50 titluri ale filmografiei sale, aproape jumătate sînt opere ale realizatorului. Încă în **Misericordia** (1919), ardent discurs despre crimă și pedeapsă, operă de autor, în care în afară de scenariu și regie, își atribuisse și rolul principal, răzbat trăsăturile viitorului «Kammerspiel» de orice «adevăr subiectiv» de natură imaginară, străin oricărei «atmosfera» de «magie» a clar-obscurului, de exploatare gratuită a efectelor de umbră și lumină. Aspectul cotidian al ambianțelor, firescul jocului protagonistului, un violonist vîrstnic copleșit de tragedia propriei familii, conferă de pe acum peliculei acel «realism psihologic» de care se va vorbi abia în filmele înfăptuite după scenariile lui Carl Mayer.

Întîlnirea cu Carl Mayer. semna-

mult mai profunde. «Cînd am citit scenariul la **Noaptea Sfîntului Silvestru** — nota în prefața la scrierea cinematografică a lui Carl Mayer, publicată în 1924 — am fost frapat de aspectul etern al motivelor și am vrut să transmit spectatorilor sentimentele pe care le încercam la această lectură. Numai că, în timpul turnării, mi s-au deschis perspective noi și mi-am dat seama că aveam de a face cu un subiect etern și vast precum lumea, magistral concentrat în evenimente ce se petreceau într-o singură oră (mai precis, ultima oră a anului) care, în loc să fie folosită la reflecție, și introspecție nu e decît un prilej de veselie zgomotoasă».

Atît **Cioburi**, cît și **Noaptea Sfîntului Silvestru** sînt construite după canoanele tragediei clasice, cu respectul legii unităților și în absența totală a inserțiilor explicative; în acest sens, ele prezentau pe

atunci o mare noutate, generatoare de prozeliți.

Personajele, puține, evoluează într-o ambianță intimistă, cotidiană, specifică «Kammerspielului». Drama fetei de feroviar sedusă din **Cloburi**, ca și gesturile de ură mocnită și pătimasă ale celor două femei din **Noaptea Sfântului Silvestru** se desfășoară într-un cadru spațial și temporal restrâns, de natură a înfățișa veridic, dar totodată surprinzător de elaborat, de «abstract», o lume rece și austeră, ce-i dirijează parcă pe eroi unul împotriva altuia. Sensurile acțiunii, prezentată exclusiv prin intermediul imaginilor, sînt punctate în ambele filme de scurte cadre (o pendulă care bate, copaci răvășiți de furtună, marea agitată, roțile unui tren în mers) ce apar la anumite intervale, ca niște laitmotive. Procedul ține într-o oarecare măsură și de ambiguitatea unei concepții a cărei declarată originalitate își tragea substanța din încercarea de conciliere a unor tendințe, în aparență ireconciliabile. «Pick, român lucrînd în Germania, a fost, cu toată rezistența sa față de modă, luat de valurile «Weltanschauungului german», apreciază Lotte Eisner», neizbutind să descrie însă întreaga semnificație a trudei cineastului de a pași pe propriul său drum artistic, de a nu fi un simplu aderent sau oponent față de un curent sau altul.

Dispariția prematură și brutală a lui Lupu Pick (a fost găsit, în dimineața zilei de 9 martie 1931, mort în locuința sa — se presupune că prin otrăvire —, dar ancheta întreprinsă atunci n-a putut dezvălui misterul decesului, asupra căruia s-au emis cele mai neverosimile ipoteze) a lipsit ulterior arta a șaptea de aportul unui creator de excepție, pe care noile probleme tehnice și estetice puse de sonor păreau să-l preocupe îndeaproape. Ultimul său film, **Cîntăreții străzii**, a fost totodată și primul său film sonor, în care căutase să discearnă posibilitățile asincronismului într-o manieră deosebită de cea a măștrilor școlii sovietice.

Cu tot prestigiul, cu toată bine-meritata reputație dobîndită în timpul vieții, decenile ce s-au scurs, au așternut peste numele lui Lupu Pick, dacă nu uitarea completă, în orice caz, un abur nu mai puțin înrîmător, al unor amintiri destul de vagi și de circumstanțiale. Biografia consacrată operelor sale este extrem de săracă, comparativ cu cea a altor contemporani mai favorizați de posteritate, ca și de soarta personală. Nici pînă astăzi nu s-a scris încă acea monografie absolut necesară, la care valoarea categorică a moștenirii sale cinematografice i-ar fi dat dreptul să aspire. Și poate că una dintre datoriile urgente ale filmologilor români ar fi tocmai să umple acest gol...

Ultimii metri ai cursei

Nu putem închide cercul acestor notații, fără a evoca «last, but not least», în cîteva cuvinte, o vocație actoricească descoperită, din păcate, abia pe ultimii metri ai cursei filmului mut. Povestea «ca-n filme», a început în 1922, cînd, printre elevii veniți din provincie la București pentru a urma «școala de cinema» deschisă de italianul La Porta în două cămăruțe situate peste drum de Palatul telefoanelor, se număra și tînăra Eliza Streinu. Biografia ei de pînă atunci nu conținea nimic ieșit din comun: se născuse la Craiova în 1904, urmasă liceului și dorea cu ardore să devină actriță de film. În curînd căsătoria cu directorul «școlii de cinema» o transformă în Eliza La Porta, nume sub care va reuși să cucerească, în anii următori, citadela aparent inexpugnabilă a cinematografului german. După moartea neașteptată a soțului, pleacă mai întîi în Olanda și apoi la Berlin unde se angajează ca figurantă. Nu după multă vreme însă, frumoasa craioveancă ajunge, grație talentului și inteligenței sale în-născute, să fie solicitată în roluri de suprafață, să joace, între 1926 și 1930, în 19 filme, dintre care în cîteva a avut-o drept parteneră pe compatriota Maria Forescu.

În chiar anul debutului, 1926, intruchipează unul din personajele principale în **Studentul din Praga** al lui Henrik Galeen, operă fundamentală a cinematografului expresionist. Străvechea legendă medievală despre tînărul căruia i s-a furat umbra a avut în «sensibila Eliza La Porta, o remarcabilă interpretă», afirmă René Jeanne și Charles Ford. Actrița venită din România este aici a treia pe generic, înaintea unor vedete ca Werner Krauss și Ferdinand von Alten. «Mie mi se potrivește rolurile de adîncime și emoție dramatică. Iubesc filmul pentru că îmi oferă bogate posibilități de exprimare, pe care nu le-aș fi putut dobîndi în nici o altă artă», spunea Eliza La Porta în 1928, pe atunci în apogeul carierei.

Succesul obținut cu **Studentul din Praga** o «însase», propulsînd-o brusc în centrul atenției regizorilor și producătorilor. Devenise foarte populară în lumea cinematografică și, deși filmele în care a jucat ulterior — din rîndurile cărora se cuvin citate cel puțin **Viciul omenirii** (Rudolf Meinert, 1927), **Moștenitorul lui Casanova** (Manfred Noa, 1928), **Robert și Bertram** (Rudolf Walther-Fein, 1928), **Orașul piratilor** (Hans Schönlack, 1930) nu vor mai atinge nivelul realizării lui Henrik Galeen — partiturile insuflete de ea au fost întotdeauna de mîna întîi. Din nefericire, anul 1930 va marca sfîrșitul unui destin cinematografic ce se anunțase atît de promițător, Eliza La Porta, craioveanca, ajunsă vedetă a filmului european, aldoma unui alt oltean — Genica Missirio — ce primise în

aceeași perioadă consacrarea în studiourile franceze — neizbutind nici ea să facă față exigențelor noii tehnici a sonorului.

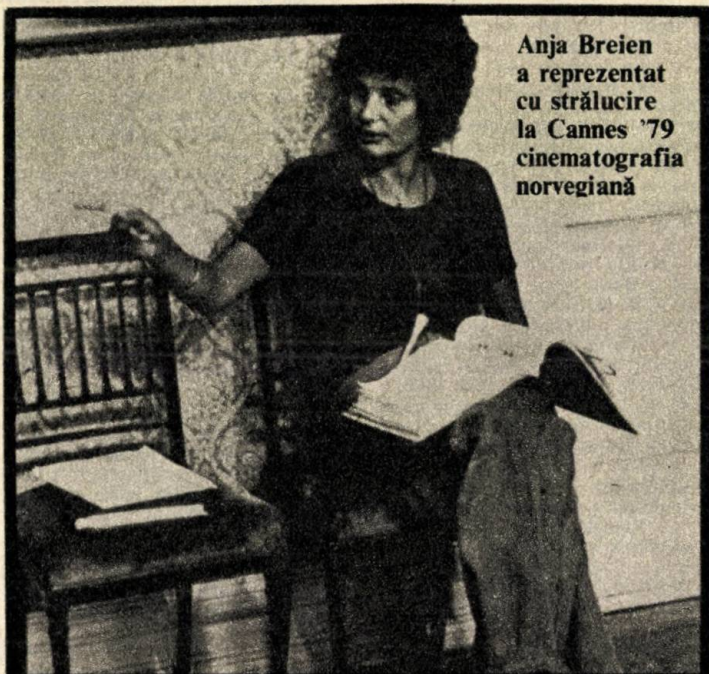
Dincolo de orice considerații și departajări de ordin valoric, participarea românească în filmul expresionist german, implicarea în mișcarea cinematografică cea mai evoluată a timpului, aceea prin care — așa cum s-a spus — ecranul «capătă un certificat de maturitate și își cîștigă galoanele estetice nu o dată refuzate», impune prin însăși existența faptului împlinit. Apreciați atît de public, cît și de cronicarii de specialitate ai epocii, reprezentanții noștri erau nu o dată comparați cu marile vedete ale artei a șaptea; într-o foarte serioasă și riguroasă antologie apărută la Berlin în 1928 (sub coordonarea dr.-ului Hermann Treuner) aflăm, de pildă, alături de biografiile și interviurile luate unora dintre cei mai de seamă exponenți ai ecranului mondial (printre care Chaplin, Pudovkin, Abel Gance, D.W. Griffith, Greta Garbo, Mary Pickford) și opiniile exprimate de Lupu Pick, Maria Forescu și Eliza La Porta, considerați cinești români, apartenență națională afirmată de fiecare dintre ei cu nedismulată mîndrie. Mesageri străluciți ai talentului autentic, într-un domeniu în care vocațiile autohtone nu avuseseră răgazul să se afirme, contribuțiile lor se așează, fără false orgolii, dar și fără false modestii, lingă cele, mult mai cunoscute, ale reprezentanților artelor tradiționale, conturînd astfel un capitol aparte, încă insuficient descifrat, al istoriei cinematografului românesc și al propagării în lume a culturii naționale.

Olteea VASILESCU

Un regizor într-un rol de compoziție (Lupu Pick în *Ultima trăsură...*)



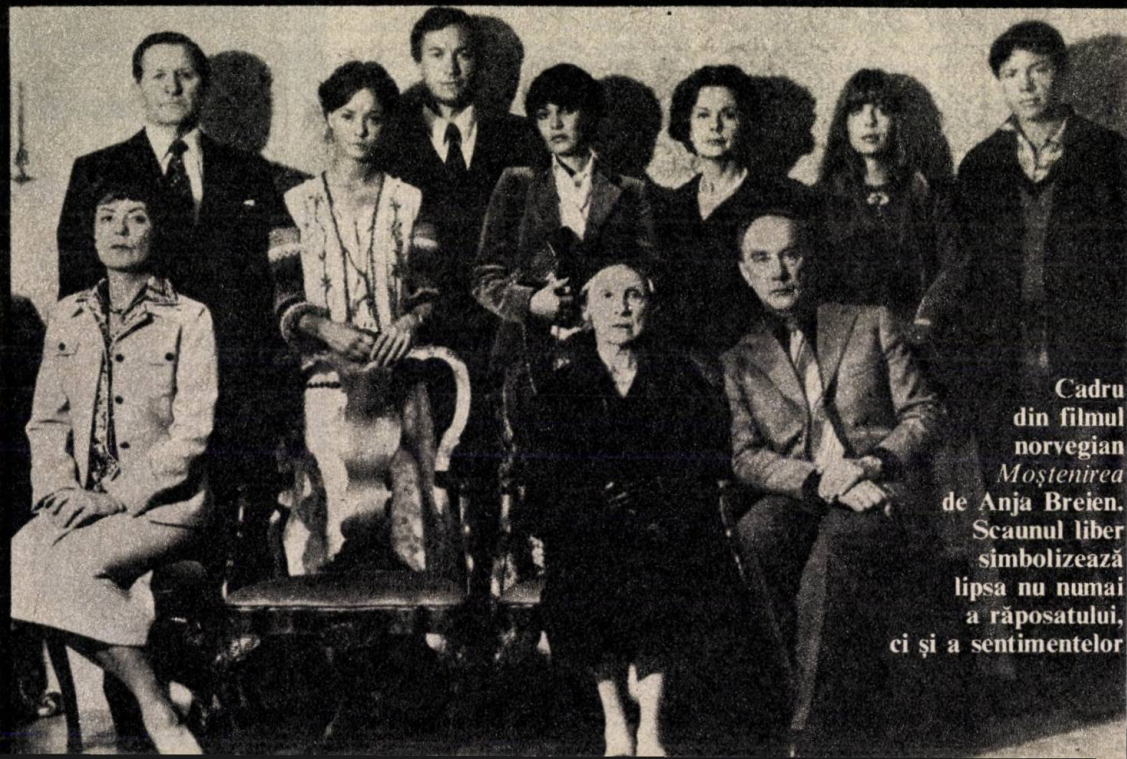
Două femei bărbate



Anja Breien
a reprezentat
cu strălucire
la Cannes '79
cinematografia
norvegiană



Cind zic că ediția 32 a Cannes-ului a fost cea mai feminis-tă din istoria festiva-lului, adjectivul «fe-ministă» nu e de na-tură să trezească rezonante unanım favorabile. Societățile cit de cit civilizate trebuie totuși să admită că ieșirea femeilor din rezervațiile cazaniere a devenit un imperativ istoric. În deceniul 8 al secolului al XX-lea, promovarea femeilor este un punct electoral necesar, în programul oricărui partid occidental, inclusiv al partidelor conservatoare. Prin jocul jocurilor politice, al hazardului (dar nu numai al hazardului), prima prim-ministră a Europei (nu-i așa că e incomod de pronunțat cuvîntul «prim-ministră»? este leaderul (leaderea?) unui partid care își spune — și e — conserva-tor. Doamna Thatcher, primul mi-nistru al Marii Britanii, nu obișnu-iește să lege strălucita sa carieră politică de feminism, ba chiar s-ar putea spune că acest cuvînt este ocolit cu precauție din discursurile sale. La fel de întîmplă și cu Simone Veil. După toate sondajele publica-te chiar de francezi, ea e cel mai



Cadru
din filmul
norvegian
Moștenirea
de Anja Breien.
Scaunul liber
simbolizează
lipsa nu numai
a răposatului,
ci și a sentimentelor

popular **bărbat de stat** al Franței (observați că nu putem spune femeie de stat?) Recent a devenit prima președintă a Parlamentului vest-european de la Strasbourg. Încercînd să explice acest record de popularitate, presa franceză dă ca un prim argument faptul că doamna Veil «n-a jucat niciodată pe cartea sufragetă». În psihologia colectivă, susțin specialiștii, n-a cîntărit vreo simpatie «feministă» ci «**imaginea maternă**» a personajului. Politicianul în taioare Chanel, doamna Veil, sugerează — zic ei — mitul mamei. Dar nu mitul mamei franceze mai emancipată, ci mitul mamei italiene, mama-matroană, mama-cloșcă, mama ca ultim refugiu. Mamma cu doi de m.

Cannes-ul nu se opune acestui mod care încearcă să facă mai blajină trecerea de la femeia tradițională la femeia modernă. În ceea ce privește, el propune o cale mai ofensivă, mai puțin menajatoare. Prin ce?

În primul rînd, așa cum am mai spus, impunînd cu o declarație convingere partizană așa-numitul «film de femei», transformînd handicapul în șansă, căci a fi **realizatoare, regizoare, producătoare** a reprezentat anul acesta pe Coasta de Azur un noroc. Acest noroc nu trebuie înțeles ca o protecție necondiționată. O protecție necondiționată ar fi dificilă. Mai bine-zis imposibilă, fiindcă nici un creator nu poate fi protejat nici de publicul lui și nici de criticii lui. «Norocul» constă în facilitarea accesului la arenă. Odată intrat în arenă, «protectorii» nu mai au nici o putere. Artistul e singur. Doar cu scutul operei sale. Opera va decide dacă autorul e sub scut sau pe scut.

Cannes-ul '79 a propulsat, dar a și lansat. În cazul Anja Breien, a relansat o regizoare care în 1965 înregistra un prim și important succes internațional cu filmul **Soțiile**, film replică, replică corozivă, «replică fără replică», după cum zicea cineva la adresa filmului lui John Cassavetes intitulat **Soții**. Anja Breien a intrat anul acesta în marea competiție cu filmul **Moștenirea**, o operă lipsită total de fragilități așazise feminine. Un film de tip rechizitoriu. Rechizitoriul «familiei falselor valori», cum zice autoarea, falsele valori fiind legate de ideea de posesie. Cînd obiectul posesiei dispare, familia se volatilizează și în lipsa sentimentelor apar instinctele, în general canibalice. Filmul norvegian **Moștenirea** n-a intrat în palmares, dar a reprezentat un succes de prestigiu pentru o cinematografie a penumbrei, a respirației scurte, a resurselor minime. Statul norvegian subvenționează doar 12 lung metraje anual. În ceea ce privește producția de filme e interesant de știut că o treime din cineștii norvegieni activi sînt azi femei.

Nu-i cazul să cădem în superstitii, dar realitatea propriu-zisă iar în cazul nostru realitatea cinemato-



Așa arată
Gill Armstrong,
regizoarea unui film
care a entuziasmat
Cannes-ul:
filmul austrian
Srălucita mea carieră



Cadru din filmul austrian
Srălucita mea carieră
care, din păcate,
nu poate sugera
decît foarte vag
splendorile plastice
ale peliculei

gratică, dovedește că la ora asta cine mizează pe ambiția feminină are și fler și șansă.

Gill Jacob, directorul festivalului, a dovedit-o. El a făcut să intre în marea competiție un număr record de «films de femmes». Acceptând un matriarhal cvasi-total, programind filmul australian **Strălucita mea carieră**, după un roman scris de o femeie (Miles Franklin), cu un scenariu scris tot de o femeie (Eleanor Whitcombe) și cu o producătoare femeie (Margaret Fink), directorul festivalului a jucat o carte plină de riscuri: regizorul era regizoare; regizoarea nu împlinise 30 de ani; filmul reprezenta un debut. Dar iată că debutul s-a dovedit o operă matură, tineretea o sursă de îndrăzneii inteligente, iar numele feminin al regizoarei — Gill Armstrong — o certitudine. Certitudinea că în anii următori îndepărtatele realități australiene ne vor deveni din ce în ce mai apropiate datorită filmului autohton. Așa cum se știe, nici Australia nu e o mare producătoare de celuloid artistic. Cineaștii locali fac eforturi eroice să mențină cifra medie de 20 de filme anual. (ar fi de semnalat că în diferitele compartimente ale festivalului au rulat nu mai puțin de 12 filme australiene). Turnând un splendid film plasat înaintea anului 1900, povestind istoria unei fete care hotărăște să trăiască pe picioare proprii, într-un mediu în care femeia n-avea nici picioare proprii și nici cap personal, venind deci la Cannes cu **Strălucita mea carieră**, tînăra Gill Armstrong s-a așezat sub un titlu predestinat. Dar cum nimeni nu se reprezintă numai pe sine, strălucirea nu notează doar o carieră de cineaș, ci o întreagă cinematografie considerată pînă mai ieri microscopică, aproape invizibilă. Este cazul să reconsiderăm ce înseamnă «mic» și «mare» în lumea ecranului. La Hong Kong se turnează anual sute de pelicule, dar aproape nici un film. Cum ziceam mai sus: să nu cădem în superstiții și nici în aberații. Femeile, ca și bărbații, au talente diferite, capacități diferite, orizonturi diferite. Dintre participantele acestei ediții, două au sărit mult nu numai peste media «feminină», ci și peste media generală. Norvegiana Brein și australiană Armstrong au demonstrat că nu există cinematograful mic, ci numai ambiții mici. Faptul că demonstrația s-a făcut sub flamurile unui feminism ofensiv poate să indispuie unele persoane care fac alergie la cuvîntul feminism. Ele spun că detestă așa-numitele «excese ale emancipării». Dar ce-o fi aceea «excesiv de emancipată»? N-o fi oare așa cum ai spune «excesiv de inteligent»? Fiindcă inteligenta, ca și frumusețea, nu e niciodată excesivă. Niciodată, vai, niciodată, nu avem prea multă minte.

Ecaterina OPROIU

Cannes XXXII

Două femei feminine



Spre deosebire de sport, arta pare a nu accepta competiții pe vîrstă și nici pe sexe. Cîteva din numele importante ale noului val american au debutat la vîrsta de «douăzeci de ani» și... (pentru regia de film vîrsta asta este extrem de fragedă). Etatea nu dă însă circumstanțe atenuante. Meseria nu cunoaște probe (junior-senior; masculin-feminin). O femeie care se așvîră deci în groapa cu lei a realizatorilor își asumă toate riscurile și toate dificultățile unei profesii aspre, despre care se apune că e bărbătească din lipsa de alte referințe istorice. Nu că nu au existat femei care au exercitat-o pînă acum, dar ele, acele puține femei care au avut îndrăzneala să pășească la

pupitrul unei opere cinematografice, au apărut întotdeauna ca excepții. Ambiția lor supremă (vezi: Lina Wertmüller, vezi Liliana Cavani, vezi Agnès Varda, vezi Nadine Trintignant, vezi Vera Chytilova, vezi Larissa Septko, etc., etc.) a fost de a ieși din țarcul feminității tradiționale, o feminitate compromițătoare prin excesul de dulceață și intimism. Ambiția lor a fost de a se apropia de un stil aspru, de o viziune cît mai înaltă și cît mai largă. Ori asprimea stilului, amplitudinea viziunii sînt valori considerate tradițional masculine. Pînă la ora de față.

Paralel cu această direcție — să-i zicem masculinizantă — apar tentative mai mult sau mai puțin timide de a clădi un cinematograf prin excelență feminin.

Ce înseamnă acest «prin exce-



Christine Pascal,
scenarista
regizoarea,
protagonista
filmului
Félicité,
(unul din
titlurile
selecției
franceze
la Cannes '79)

lență feminin?» Înseamnă efortul unor cineaste de a nu se dezice de sexul lor, de a nu căuta să-și însușească obsesiile și ticurile masculine. Cu alte cuvinte, efortul de a arăta lumii, fără complexe de inferioritate, ba chiar cu o sinceritate polemică, universul feminității, așa cum se prezintă el în acest sfârșit de veac. Sinceritatea înseamnă aici curajul de a-și asuma condiția, inclusiv slăbiciunile, inclusiv handicapurile.

Intențiile sînt interesante. Să le judecăm însă la nivelul concretizării lor. Respectiv, prin două prezențe canneze, care mi se par, în acest sens, cu deosebire semnificative.

Prima: franțuzoaica Christine Pascal. Record de precocitate: realizatoarea are 25 de ani; în 1973 a terminat Conservatorul, iar în 1974 a terminat filologia; a jucat în zece filme, ultimul fiind *Domnișoarele din Wilko* de Wajda. Record de cumul artistic: scenaristă, regizoare, interpretează principală. Record de viteză: într-o lună și jumătate a scris scenariul, în șapte săptămîni a turnat pelicula; în puține zile a convins «Comisia de avans asupra rețelilor» să lucreze prompt și generos. Din două focuri a primit deci 900 000 franci «acontor». Realizatoarea a venit la Cannes palidă de emoție, dar foarte sigură de temeinicia travaliului său. «Jucînd în propriul meu film, n-am avut niciodată sentimentul că risc ceva. De cîte ori lucram pentru mine eram foarte tehnică. Nu mi-am pierdut firea decît o dată, spre sfîrșitul filmului, cînd am izbucnit în plîns, stînd pe pat. Atunci a fost singura dată cînd am uitat că sînt și regizor... Pentru că niciodată concentrarea nu presupune o reculegere cu cinci minute înaintea turnării. Concentrarea începe cu cincisprezece zile înainte. Dacă ești bine impregnat de subiectul și de personajul tău, pe platou nu mai ai nici o problemă...» Filmul poartă ca titlu un nume propriu: **Felicită.**

A doua «figură»: israeliana Michal Bat Adam. La origină tot actriță (a jucat mai ales în filmele lui Moshe Mizrahi). O actriță dublată de o muziciană. Ca și colega ei pariziană, tînră își dau scrisul foarte de sus. Adică: ea a scris scenariul și dialogurile. Ea a semnat regia. Ea e principală interpretă. Ea e principalul motor al colaborării internaționale, căci pelicula e coproducție (israelo-franceză). Se numește **Momente.**

Eroinele celor două filme au aerul că au fost desenate de autoarele lor în fața oglinzii. Talentul celor două «femei-feminine» este incontestabil. Aceste femei (vorbesec acum de personaje) sînt hipersensibile, cu nuanțe fermecătoare. Vibrante. Telepatice. Ambele sînt devotate nu atît de geologie cît de suferință de a nu putea înfrîna o dragoste absolută. Fiecare se deșiră în felul ei. Niciuna nu se poate re-



Michal Bat Adam (stînga)
scenarista, regizoarea
și interpreta principală
în coproducția
israelo-franceză *Momente*.
(un moment al
Cannes-ului '79)

semna. O experiență amoroasă insolită nu va fi o soluție nici în primul și nici în al doilea caz. La sfîrșitul «poveștii», femeile care au călcat tabu-urile vor fi ceva mai experimentate, dar la fel de singure. De vulnerabile. De inconsolabile.

N-aș putea spune că, în cele două filme, nu se simte dorința de a aeriși «morala curentă», de a da femeii curajul de a ieși din încătușări seculare. De pildă, din prejudecata că ființa feminină este predestinată să aștepte veșnic și de fiecare dată, să nu aleagă, ci să fie aleasă. Eroinele celor două filme își refuză destinul tradițional. Vitejiiile sînt însă fără rezonanță. Victoriile lor sînt minime. Gentilul hara-kiri întreprins de aceste femei foarte fotogenice, foarte șamponate, foarte tip-top, nu răscolește decît un număr restrîns de doamne sentimentale. Ar fi ne-realist să spunem că tînjeala, răscolitoarea tînjeală feminină întru-chipată de Flaubert în nemuritoarea Emma Bovary este un sentiment necunoscut femeii secolului XX. Doamne fereștel! Ceea ce displace nu e această foarte plauzibilă suferință feminină (poate și masculină de vreme ce însuși scriitorul declara: Emma sînt eu!). Dacă filmele nu bat prea departe, dacă ele rămîn doar două pelicule picante și mîgno-ne, de vină nu este excesul de sen-

timentalitate, ci senzația că acest mult discutat univers feminin este un univers închis în toate direcțiile, un univers umplut numai de propriul eu. Eu-ul în stare de vis, de coșmar, de disecție, de zbucium, de melancolie, de sfîrtecăre... Nimic altceva decît eu-ul.

Să n-aibă, într-adevăr, filmul-feminin nici o șansă? Femeile nu se pot emancipa cinematic pe «teren propriu»?

Întrebarea este, după părerea mea, pusă prost. Sau, în orice caz, ea trebuie pornită de mai sus, din punctul: despre ce univers feminin este vorba?

Cele două realizatoare aici invocă militează pentru o etică avangardistă, dar folosesc o materie primă conservatoare. Eroinele lor n-au grija zilei de mîine, n-au slujbe cu ore fixe, n-au rate, n-au părinți care trebuie ajutați, n-au copii care trebuie crescuți. Ele au toate privilegiile femeii-obiect și toate aspirațiile femeii-subiect. O asemenea contradicție închide o incontestabilă dramă. Din păcate, drama este involuntară din punctul de vedere al autoarelor. Din punctul nostru de vedere — ea este o dramă de tranziție.

Ecaterina OPROIU



În obiectiv —
autorul însuși:
Cineamatorul,
de Krzysztof
Kieslowski,
cu Jerzy Stuhr
în rolul principal

Dirrecția Nord-Sud



La câteva luni după încheierea unui festival, palmaresul stabilit de juriu nu mai poate stârni discuțiile pe care el, inevitabil dar uneori și evitabil, le provoacă imediat după pronunțare. Însăși diferențierea dintre filmele în concurs și cele vizionate în paralel nu mai e la ordinea zilei, iar ierarhia premiilor devine o simplă evidență, un aide-memoire pe care fiecare îl completează, ameliorându-l după preferințele și judecățile sale.

Cu atât mai mult, la o trecere în revistă a tuturor festivalurilor anului, evenimentul se reconstituie în linii mari sau în detalii persistente, selectiv și mai ales cu o detașare uneori greu de manifestat imediat post-factum.

Primul element care persistă, ca semn distinctiv al Festivalului de la Moscova, la a 11-a sa ediție, este amploarea manifestăției ca atare, făcută să coincidă semnificativ de către organizatori cu împlinirea a

60 de ani de la instituirea cinematografiei sovietice. Momentul a fost marcat printr-o concludentă retrospectivă cu filme clasice, printr-o foarte bine organizată expoziție și printr-un simpozion internațional, pentru care am și avut plăcerea să ne aflăm la festival, ca invitați, la simpozion luînd cuvîntul și președintele Asociației cineastilor din țara noastră, Ion Popescu Gopo.

Aproximativ o sută de drapele se puteau număra pe fundalul modernei săli de la hotelul «Rossia», în seara zilei de 28 august, cînd a avut loc ultima dintre ceremonii — drapele țărilor participante, reduse printr-un efect ciudat, datorită numărului, la dimensiunile unor fanioane.

Grație prezenței masive a cinematografilor din Africa, Asia și America Latină, busola imaginară a festivalului indica efectiv și foarte vizibil direcția nord-sud. Dar nu e mai puțin adevărat că însăși configurația calitativă a festivalului, definită de punctele sale de maxim interes, ne

propunea aceeași linie de forță, cu concursul unor cinematografii nord și sud europene. Dacă ar fi să cităm câteva filme care s-au detașat din context, evidențiate de altfel și de bogatul palmares, care a cuprins aproape 30 de premii și diplome pentru lung-metraje, în afara premiilor de onoare, a premiilor pentru filmele pentru copii și pentru scurt metraje, am cita, în ordinea cronologică a proiectiilor, filmul polonez și pe cel italian, filmul finlandez și pe cel bulgar.

Prea mic parcă, prin subiectul său, pentru un festival atât de mare, **Cineamatorul** de Krzysztof Kieslowski ne-a cîștigat spontan și durabil simpatia, bucurîndu-ne cu atât mai mult cînd l-am văzut distins cu unul dintre cele patru premii de aur ale festivalului. Cum o anunța și titlul, eroul acestui film este un cineclubist, un cineclubist oarecum fără voie, pentru că unicul gînd inițial al blîndului slujbaş Filip Mosz, cînd și-a cumpărat un aparat de filmat de 8 mm. fusese acela de a-și filma fiul, pe care-l aștepta cu multă emoție să se nască. Cariera imprevizibilă, fulgerătoare, a artistului care se ignorase pe sine înainte de a deveni tată, e urmărită nu numai cu o tandră și avertizată ironie, dar și cu intuiția limpede a unui racord major. Pentru că binecuvîntata umilitate în abordarea personajului, a ambianței și avaturilor familiale, a raporturilor și ticurilor sociale se constituie finalmente în analiza unei anume condiții a artistului. Împrumutînd, nu fără un secret rafinat parodic, haina modestă a unui film de cineclub, opera lui Kieslowski întreprinde un dublu demers cultural: ea coboară arta, vocația, «creația» de pe soclul lor ipotetic, înălțînd în schimb, pe nesimțite, un alt soclu, pentru prea puțin fericitul individ-autor.

Ceea ce filmul polonez izbutea pe calea ironiei superioare, pellicula lui Francesco Rosi, **Eboli**, cîștigător al unui alt premiu de aur, realizează printr-un lirism pe cît de dens, pe atît de epurat de patetismele de circumstanță. Achiziționat cu anticipație de distribuitorii noștri, acesta a fost marele film al concursului de la Moscova, el angajînd, în consecință, cele mai vii dispute pro și contra. Cei care au văzut în **Eboli**, cum avea să se exprime autorul, la Conferința de presă, un film de dragoste — dragostea pentru un anume tînut și pentru oamenii lui — au elogiât implicit în această ecranizare a romanului lui Carlo Levi, înclinația cinematografului contemporan către un umanism mai aplicat, către forme de expresie mai fluente, de o mai mare transparență socială și emoțională. Este, în această istorie filmată a unui exil interior în timpul fascismului, demonstrația unui cinematograf apt să capteze viața umană dincolo de formele ei violent-manifeste, dincolo de momentele de acțiune și de dispută, în zona în care omul se confruntă mai acut cu el

însuși. Alții n-au putut însă rezista ritmului lent al unei narațiuni lipsite de dramatism spectacular, acuzând chiar absența unor enunțuri ideologice mai nete. În cunoștință de cauză, prin vizionarea filmului, spectatorii noștri sînt în măsură să se pronunțe ei înșiși.

Reîntorcîndu-ne spre Nord, am remarcat apoi, în ordinea acestei cronologii selective, un film finlandez, **Poetul și muza** de Matti Marttila, dublu recompensat cu o diplomă a Uniunii scriitorilor și cu un premiu al Uniunii artiștilor plastici din țara gazdă. Reafirmare a unei demult consacrate însușiri a cinematografilor nordice, care constă în cultivarea virtuților plastice, acest film ne-a scos odată în plus de pe tărîmul ilustrativismului superficial-terestru. El ne-a propus, dacă nu un story incitant, dacă nu o dezbatere care să ne urmărească prelung, o optică aparte, în sensul tehnic al noțiunii, dar și în cel poetic și filozofic. Pentru că originalitatea plastică nu provine de data aceasta dintr-o picturalitate studiată, nici din vreun decorativism al dezabuzării, după cum nu e efectul unei observări estetizante a sordidului. Finlandezii, ca și suedezii, știu să prindă și să facă să cînte lumina însăși, lumina naturală, incomparabilă, a nordului, dar și pe cea artificială. Chipurile umane și lumea obiectuală, în acest film de epocă dedicat memoriei unui poet, sînt înzestrate, grație acestei lumini benefice, cu o abia verosimilă vocație a fericirii, născută nu din iluzie, ci dintr-o luciditate vizionară asupra destinului speciei.

Dar poate adevărata revelație a acestui festival, prin încărcătura de surpriză pe care a conținut-o, a fost filmul bulgar **Bariera de Hristo** Hristov, laureat cu unul dintre premiile de argint. Și iată că de-abia acum ne dăm seama că există un numitor tematic comun al acestei selecții personale. Dacă eroul filmului polonez era un cineamator, iar al filmelor italian și finlandez un prozator și respectiv un poet, personajul central al producției bulgare este un compozitor. Sîntem însă departe de ceea ce ar putea fi un val de filme despre condiția artistului. Nu datele specifice ale unei profesii îl interesează pe autori. Toate aceste personaje apar ca niște seismografe sensibile la destinul unei anume umanități, ca martori prin vocație la tragi-comedia existențelor comune sau excepționale care-i înconjoară. Această preeminență a eroului-artist este, totodată, reflexul unei nevoi firești de a pune în lumină un aspect fundamental al condiției umane: omul în ipostază de creator, în măsură să-și asume, dacă nu macrocosmosul, cel puțin universul limitrof. Este reflexul unei implicări de grad înalt a conștiinței artistice, pe care Francesco Rosi îl trăda la pomenita conferință de presă, spunînd «Carlo Levi sînt eu».



Pămîntul asaltează cerul: 'Apocalipsul', azi de Francis Ford Coppola

Întîlnirea cu destinul altuia: Bariera de Hristo Hristov, cu Vania Tvetkova și Inokenti Smoktunovski



Poate că tocmai filmul bulgar a dus însă cel mai departe aceste sugestii, tot printr-o poveste de dragoste, dragostea dintre un compozitor în plină maturitate și o tânără fată suspectă de o maladie psihică. **Bariera** este de fapt întâlnirea individului cu împlinirea și cu necunoscutul, cu destinul său și cu destinele altora, cu normalul și anormalul din viață, cu psihologia și parapsihologia semenilor, dar mai ales confruntarea continuă cu limitele proprii și, finalmente, cu acea barieră dincolo de care omul nu poate trece.

Un anume record cu această temă a individului-creator realizează și filmul care a reprezentat cinematografia noastră la acest festival: **Clipa** de Gheorghe Vitanidis, ecranizare a romanului omonim al lui Dinu Săraaru. În maniera pe alocuri ilustrativ-discursivă pentru care a optat autorul, filmul nostru desfășoară polemica sa politică tocmai în numele distincției dintre creativitatea comunistă autentică și incompetența sterilă a veleitarilor delatori. Activiști de partid, eroii **Clipei** și-au întreținut cîndva traectoria vieții și se reîntîlnesc cu destinul unei artiste — arhitecta Ruxandra Mărcineanu — iar prin modul cum își asumă politicul, ei probează ceva din fizionomia morală a arhitectului, preocupîndu-se de verticalitatea societății noi, la a cărei edificare se angajează. Mesajul a fost receptat cu multă atenție și considerație de către spectatorii care au participat la proiecție, filmul situîndu-se cu certitudine, prin ansamblul calităților sale, în partea superioară a ierarhiei valorice a concursului. Racordurile filmului nostru cu cele mai bune dintre lucrările vizionate în cadrul festivalului nu s-au limitat însă la tematică. A fost frapantă pentru mulți, de pildă, rima de expresivitate pe care o realizează Gheorghe Cozorici, în rolul principal din **Clipa**, cu registrul în care s-a desfășurat. În filmul lui Francisco Rosi, interpretarea lui Gian Maria Volonté. Rămădusă pînă acolo încît amîndoi au absentat din palmares.

În ceea ce privește filmele vizionate la Moscova în afară de concurs, ele au părut să restabilească axa

tradițională de interese: Est — Vest. **Siberiada** lui Andrei Mihalkov-Koncealovski și **Apocalipsul**, azi al lui Francis Ford Coppola ne conectează la înaltul voltaj al unei viziuni cosmice asupra existenței terestre. Ieșind de la aceste proiectii de multe ore fiecare, sub impresia unui tir continuu de efecte imagistice și sonore, panoramice și stereofonice, ni se pare că cinematograful însuși nu mai e acela care a fost. După cum se știe, chiar din satelit se poate fotografia, dacă nu o țigară, oricum — o pușcă, deci mișcările secrete ale minții și sufletului uman nu sînt nici ele inaccesibile unui film de mare spectacol și de amețitoare anvergură istorică, precum **Siberiada** sau **Apocalipsul**. Totuși ruptura pe care aceste filme o propun față de precedentele opt decenii de cinematograf se concretizează tocmai în această nouă ecuație, în care ele înseriază destinul speciei umane, riscînd să piardă din vedere individualitatea. Ele par să vizeze mai mult omul exponențial, în relație directă, neverosimilă, cu steaua leit-motiv, pe care o vedem, în diferite anotimpuri și decenii printre brazii din filmul lui Koncealovski, contemplînd parcă de pe firmament peripeția umană de jumătate de secol pe un continent numit Siberia. Sau obsesia saltului peste continente, în filmul lui Coppola despre tragedia războiului din Vietnam, cu imaginea unei planete incendiate din alte rațiuni, devastator, esuînd, drept explicație, în zona fabulosului monstruos.

Să fie oare un gest de apărare, conservator, faptul ca am preterat, totuși, un alt film din afara concursului, **Repetiția cu orchestră** de Fellini?

Poate. Este însă reconfortant să ne aflăm iarăși, sub toate aspectele, în ordinea inițială a ideilor acestui articol, atît prin natura artistică a personajelor, cît și prin direcția din care opera ne vine. Filmul lui Fellini, amplu prezentat într-un alt fascicul al almanahului de față, a fost însă nu numai în afară de concurs la Moscova, ci și în afara sarcinilor acestui articol.

Valerian SAVA



Fie că se numără anii trecuți de la prima ediție, fie că se numără edițiile sau se descoperă alte cifre rotunde în calendar, mai toate festivalurile

cinematografice sînt de la un timp jubiliare. Festivalul de la Oberhausen — R.F. Germania a marcat și el în acest an un jubileu: a 25-a ediție. Cu toate acestea, de la prima intrare în incintele de la Stadthalle, cu nimic nu mi s-a părut că seamănă mai mult acest festival, decît cu o universitate populară.

Ca să nu mă lansez în detalii speculative de atmosferă, prefer să evoc succint programul — extrem de laborios și precis în toate indicațiile sale, o adevărată programă analitică pentru studii cine-sociologice: proiecțiile cu filme de scurt metraj aflate în concurs, în număr de aproximativ o sută; «discuțiile» cu regizorii filmelor din concurs (nu pur și simplu conferințe de presă); proiecțiile cu filmele de foarte scurt-metraj (sub trei minute) pe tema «Fereastra mea» (complement tematic firesc la devisa festivalului «Drumul spre vecin»); o suită de colocvii cu tema «Filmul în lumea a treia»; un ciclu de referate pe tema «Filmul ca mijloc și scop al culturii»; o secțiune dedicată vizionării și discutării filmelor produse de studenții institutului de cinematografie din R.D. Germană; o amplă trecere în revistă a filmelor pentru copii, grupate metodic pentru spectatorii pînă la 5 ani, pentru cei pînă la 8 ani și pentru cei pînă la 10 ani; la orele 23, începînd prezentarea unei retrospectivă urmată de discuții a clasiciiilor documentarului, de la «John Grierson și școala sa» pînă la Roman Karmen și colegii săi, tără a fi uitați Flaherty sau Bossak, Ivens și Storck, Chris Marker sau Santiago Alvarez; la acestea adăugîndu-se prezentarea, pe baza unei reciprocități, a tuturor filmelor înscrise în palmaresul festivalului polonez de la Cracovia sau, în aceeași ordine de idei studioasă, vizitarea unei mine (ne aflăm totuși în Ruhr).

Cu o asemenea atmosferă și un asemenea program de studii metodice, nici nu se putea ca palmaresul să fie altfel decît just, iar în partea sa superioară, indiscutabil, decît fiind de un juriu internațional condus de un prestigios critic de film, Hilmar Hoffmann, director el însuși, mult timp, al acestui festival, înaintea actualului animator, de asemenea critic prin formație, Wolfgang Ruf.

De altfel cel mai semnificativ pentru Oberhausen-ul cinematografic, ca pentru orice instituție studioasă, sînt oamenii care i s-au dedicat și i se dedică, pe care i-a promovat sau pe care îi inspiră. Bineînțeles că filmele însele prezentate la acest festival specializat sînt adesea instructive și ar solicita ample comentarii, mai ales dacă difuzarea scurt-metrajelor și-ar găsi, pe plan mondial, o soluție mai fericită, sau pur și simplu o soluție, pentru că ea rămîne deo-



«O clipă într-o jumătate de secol: **Siberiada** de Andrei Mihalkov-Koncealovski

**Fantasticul
în ochii copilăriei:
Toboşarul
de Volker Schlöndorff
cu micul David Bennet
în rolul principal**

Festivalul ca şcoală

camdată pretutindeni, în seama ocazionalului şi improvizatelor.

La Oberhausen se aduc, bineînţeles, înainte de toate, filme-prospecţii în cele mai diverse medii, filme-exerciţii nu atât în sens profesional sau tehnic, cât social. Vizionându-le, îţi defilează prin faţa ochilor, fără nici o elipsă, toate problemele la ordinea zilei în lume, de la şomerii şi emigranţii până la «defavorizaţii» de ambe sexe, de cu totul altă factură şi sorginte. Şi nimeni nu se revoltă că 90% din proiecţii sînt dedicate acestei «transpiraţii» a cineastului în căutarea, depistarea şi surprinderea mediilor, problemelor şi cazurilor celor mai stringente şi că puţine centime din selecţie beneficiază de «inspiraţia» bine definită estetic a unor cineasţi — profesionişti sau amatori (iată o discuţie care la Oberhausen e cu totul lăsată de o parte!).

Ne vom achita doar de o datorie

protocolară, reamintind titlurile filmelor distinse cu premiul I — ambele iugoslave, prezentate la timpul său în cronica festivalurilor din revista «Cinema»: *Das* de Stole Popov, un excepţional pandant — documentar eseistic al filmului de ficţiune *Am văzut şi tiganii fericiţi* şi *Satlemania* de Zdenko Gasparović, în care «drumul spre vecini» din devisa festivalului devine o «fereastră» deschisă, nu trel, ci patrusprezece minute, spre lumea muzicii lui Eric Satie.

Nu putem încheia această succintă evocare fără a evidenţia însă rolul pe care festivalul de la Oberhausen l-a avut şi-l are în propulsarea noii şcoli de film vest-germane, care a cîştigat în acest an marele premiu la Cannes, cu *Toboşarul* lui Volker Schlöndorff, după romanul omonim al lui Günther Grass. În cadrul unei extrem de îndatoritoare călătorii de studii oferită după

festival de către organizaţia guvernamentală federală «Inter Nationes» din Bonn, am putut viziona cu anticipaţie această operă, o dată cu alte producţii recente, printre care *Soarta Mariei Braun* de Rainer Werner Fassbinder. Remarcînd cu cită strălucire şi naturaleţe este descoperit, în aceste filme, fantasticul şi fabulosul, sub privirea cea mai realistă aplicată existenţei comune a semenilor, mi s-a părut că simt în aceste producţii de lung-metraj şi de ficţiune lecţia socială, metodică, a Oberhausenului, despre care i-am auzit vorbind insistent pe mulţi dintre regizorii «noii şcoli».

Ca atare, ideea de şcoală de film, ca şcoală naţională de artă, nu e cu totul străină de ideea de şcoală propriu-zisă şi uneori un festival, chiar de scurt-metraje, poate fi o asemenea şcoală.

Valerian SAVA

Un festival în haine de lucru



Biografii neromanțate

O viață pe rug

Cinema

Avea 18 ani când a fost aleasă, dintre optsprezece mii de tinere candidate, să fie Ioana d'Arc în filmul **Sfânta Ioana**

pe care-l pregătea Otto Preminger. Șapte ore de machiaj și o probă de filmare care a durat trei ceasuri, au făcut, în anul 1956, din studenta de la Marshalltown, din statul Iowa, starul uneia dintre cele mai mari superproducții de după război. Pentru acest rol, ea și-a tăiat părul și a fost obligată — pentru că Preminger detesta recuzita de mûcava — să poarte o armură care cântărea 15 kilograme, replica autenticelor carapace ce acopereau trupurile cavalerilor secolului al XV-lea. Jean Seberg va obține, pentru interpretarea Ioanei d'Arc, premiul cel mare la festivalul de la Bruxelles, în 1958. După **Sfânta Ioana** joacă în **Bună ziua, tristețe** (ecranizarea romanului Françoisei Sagan), se stabilește în Franța și devine, o dată cu rolul ei din **Cu suflul la gură** de Jean Luc Godard, eroina noului val francez.

Are numai 21 de ani când, pentru prima oară, va face această declarație: «Nu vreau să mă las devorată de cinematograful. Este o meserie în care nu te exprimi decât dacă n-ai nimic a spune».

Cariera Jeannei Seberg a început pe un rug pe care era cît p-aci să ardă de-a binelea, în timpul reluării scenei, pentru o dublă. A fost prima ei zi de vedetă, cea care a rămas notată sub forma unui orar de lucru, mizgălit în grabă pe un carnețel: «6 h.45' — D-ra Seberg e convocată prin telefon. 8 h.10' — sosește la studiouri. 8 h.15' — machiaj, costum. Durata: 45 minute. 9 h.00' — pe platou, Richard Widmark îi pune prieteneste mina pe umăr: «Nu fi îngrijorată». Răspuns: «Mi s-a înodat stomacul.» 9 h.00' — 13 h. 00': așteptare pe o strapontină. 13 h.00': prînzul. 14 h.00': se plimbă de colo pînă colo. 14 h.45': Preminger: «Începem». Mașiniștii cer puțin timp pentru a pune luminile. 15 h.00': Preminger: «Turnăm». Atunci studenta din Marshalltown se îndreaptă cu pași mari spre sala tronului. Margot Grahame, care juca rolul

unei ducese, nu-și poate stăpîni rîsul: «Dumnezeule, ți-au tăiat părul mult prea scurt!». Jean Seberg: «Prea scurt? Dar sînt în război. Credeți că poți să te duci cu coc pe cîmpul de luptă?». Este prima sa replică, o frază personală, pe care nu o găsise în scenariu...

Primele decepții nu întîrzie să apară. Filmul despre Ioana d'Arc are un imens succes comercial. Dar între reușită și consacrare este o prăpastie. Critica americană rămîne de ghiață în fața rugului de la Rouen, ridicat de Preminger. Un spanac. Superb, e-adevărât, dar tot spanac. Jean Seberg pleacă la Paris. **Trebuie să facă un al doilea film.** Preminger are un subiect în buzunar: **Bună ziua, tristețe.** Iată ceva solid, un best-seller mondial, o literatură care a cucerit publicul peste noapte. Jean Seberg face filmul, dar critica americană este și mai reticentă ca la început. Actrița se prăbușește. Urmează Godard și **Cu suflul la gură**, după care filmele se succed, nu mai proaste decît altele. Noul val îmbătrînește. Articolele care apar sînt amabile, dar un film mare nu s-a făcut niciodată din complimente, oricît de binevoitoare. Carierei lui Jean Seberg îi lipsește o dimensiune, pe care ea o caută, o caută... În fond, încă nu e grav: are doar 25 de ani. Se căsătorește cu romancierul și diplomatul Romain Gary, care o ajută din toate puterile, cu tot talentul lui, să ajungă un mare nume pe ecran, nu numai o actriță fermecătoare. O ajută să trăiască.

Jean Seberg
despre actrița
Jean Seberg:
«Nu vreau să mă las
devorată
de cinema.
Este o meserie
în care
nu te exprimi
decît dacă
n-ai nimic de spus».



Căsnicia lor durează 6 ani. Până la urmă, tot cinematograful o va destrăma. În 1968, Romain Gary declara: «Am fost de douăsprezece ori, în trei luni, în America, ca să-mi văd nevasta. Simt că nu mai pot continua acest fel de viață. Nu mai rezist». Tot în 1968, Jean Seberg îl adăpostește în casa ei pe un văr al lui Malcolm X, împreună cu cei opt copii ai săi. Doi ani mai târziu, urmează răsbunarea. Un ziar american va scrie, dându-i actriței lovitura de grație: «Conform unor surse semi-oficiale, o vedetă americană celebră, fosta doamnă G., așteaptă un copil al cărui tată este o Panteră Neagră».

Să ne întoarcem cu ani în urmă, pe vremea când Jean Seberg era încă o fetiță, ca să aflăm explicația atitudinii ei anti-rasiste de mai târziu: «Nu aveam nici 14 ani când am auzit în clasă o poveste despre războiul de Secesiune și despre sclavie. M-am înscris imediat în Asociația națională pentru emanciparea negrilor. Tata m-a avertizat: «Bagă de seamă, ai să treci drept o comunistă!» I-am răspuns: «Ei și? Cu atât mai rău!».

Și iată cum a apărut-o Romain Gary pe fosta lui soție: «Trebuia neapărat să se explice oroarea ei de rasism prin argumente sexuale. Trebuia neapărat să se dovedească că o femeie albă, care mai crede în visul american de dreptate și de fraternitate, nu poate să se intereseze de soarta negrilor, decât pentru că aceștia au devenit — după părerea rașiștilor celor mai înverșunați — simbolurile foarte atrăgătoare ale fructului oprit.»

De data asta, se naște adevărata Jean Seberg. Așa cum, de obicei, se întâmplă la nașteri: în sînge și durere. În locul actriței talentate — cum se spune despre cei al căror talent nu e în slujba niciunei cauze — apare femeia adevărată. A izbucnit să atingă categoria cea mai înaltă, aceea a oamenilor care sînt ponegriți. «Trăim o vreme a strangulatorilor» își va continua pledoaria Romain Gary. Jean Seberg are o criză, e gata să-și piardă copilul, dar e pe punctul de a-și reveni, când atacul presei americane devine mai violent: «Jean Seberg așteaptă un copil al cărui tată este un activist negru». De data asta, lovitura e fatală: cîteva ore mai târziu, actrița e transportată de urgență la spitalul din Geneva, unde va da naștere la... «1 700 de grame de carne albă», într-o luptă cumplită cu moartea. Dimineața la ora 6, asasinii se pot mindri că au ucis un prunc. Minia lui Romain Gary n-a mai cunoscut stavile, dar în urma procesului care a avut loc, opera scriitorului a fost interzisă



Pe vremea
cînd era căsătorită
cu scriitorul
și diplomatul Romain Gary

în Statele Unite. Și Jean Seberg?

Actriței Jean Seberg nu i se mai oferă decît roluri stupide în filme proaste. «O să mă apuc de altceva» va declara ea. Și se apucă să scrie. Amintiri. Un eseu despre schizofrenie. Poeme. Și o scrisoare, publicată în 1978, în ziarul «Libération», în care se adresează, printre altele, poliștilor: «Știu că faceți o meserie alienantă. Dar faceți-o ca niște oameni demni. Nu loviți în prietenii mei disperati. Nu frîngeți degetele unui pianist, chiar dacă e ratat. Voi știți mai bine ca mine cine protejează pe cine și de ce, și încotro se duc banii. Și o ultimă rugăminte, dar importantă: fiți amabili cu arabii și cu negrii din Franța. Tratați-i omeneste pe portughezi și pe spanioli. Vă implor, faceți acest lucru și atunci vă veți bucura și voi de mai multă stimă...»

La 18 august 1979, Jean Seberg se aruncă sub roțile metroului parizian. Este salvată în ultima clipă și pretinde că a avut o amețeală. «Jean Seberg a fost distrusă de F.B.I.» vine comentariul lui Romain Gary, la conferința de presă pe care a ținut-o la Paris. Este neobișnuit ca un diplomat, fie că e în funcție, fie că e la pensie, să vorbească cu ușurătate. Și este încă mai neobișnuit, atunci cînd e vorba de un mare romancier, care a știut întotdeauna să dovedească cu fapte că e conștient de greutatea vorbelor pe care le spune. El a arătat fotocopile documentelor pe care

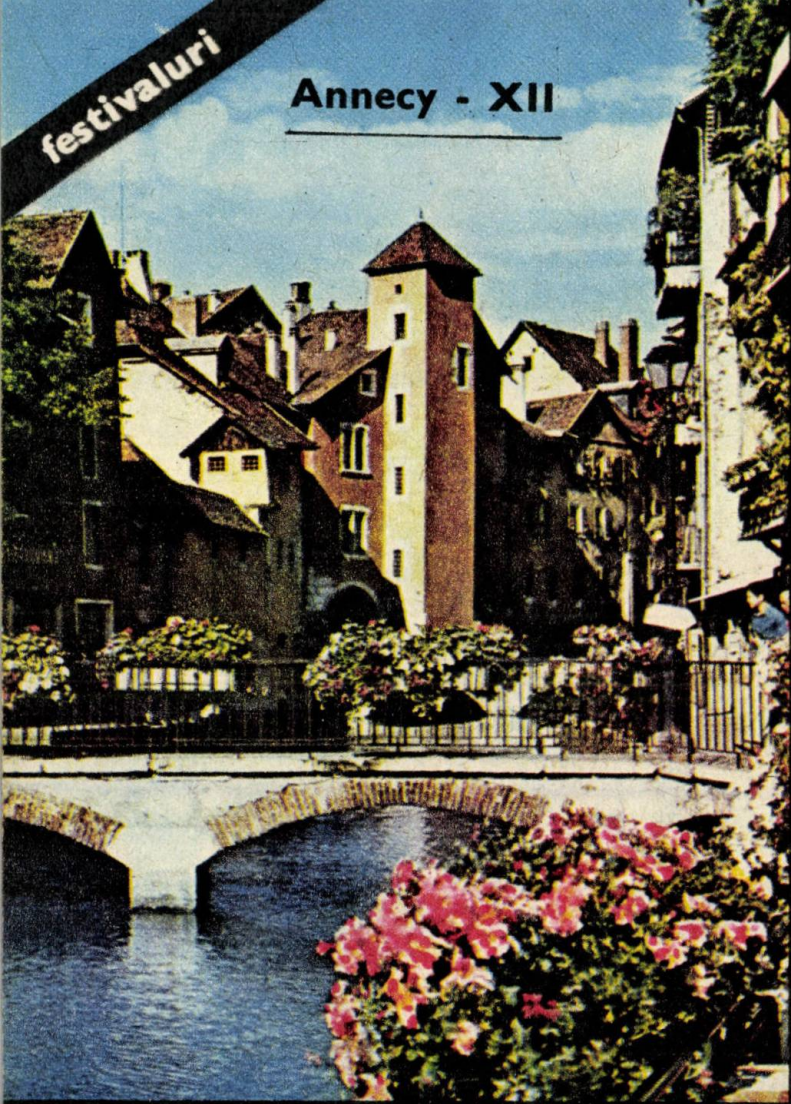
se poate citi: «Jean Seberg a susținut financiar Panterele Negre și trebuie neutralizată. Faptul că a rămas însărcinată cu unul dintre membrii acestei organizații, în timp ce e încă măritată cu Gary, ne oferă cea mai bună ocazie de a o discredită». Și urmează planul detaliat al campaniei de presă care a urmat. Biata Jean Seberg a vrut să-și îngroape copilul într-un sicriu deschis: ca să se vadă că este alb! Nu, nu dezmățul a făcut-o pe Jean Seberg să apere cauza negrilor...

Ar fi naiv să se spună că loana d'Arc a murit a doua oară. Exagerat și demențial. Dar, din păcate, nu o dată istoria libertății și a vieții a fost scrisă de nebuni. «Prietenii, sculptați un monument de piatră și de apă, unde apa să plîngă la nesfîrșit și să repete...» — este poemul pe care Machado l-a scris pentru Garcia Lorca — ...«să repete că, în Granada, s-a petrecut o crimă».

La Paris, în august 1979, s-a «petrecut» o sinucidere. Cu somnifere. Jean Seberg s-a sinucis, nu încape nici o îndoială, de vreme ce a lăsat o scrisoare către fiul ei și al lui Romain Gary, Diego: «Dragul meu, iartă-mă, nu mai puteam să trăiesc. Te iubesc, fii tare». Totul e limpede, nu mai trebuie căutate alte explicații. O femeie disperată, o femeie de 40 de ani, după o viață trăită în disperare, s-a sinucis. Și totuși, această sinucidere este, de fapt, o crimă...

festivaluri

Annecy - XII



Pentru călătorii obișnuiți, Annecy este un fermecător orașel turistic așezat pe malul unui lac de munte care se întinde pe o lungime de vreo douăzeci de kilometri și patru-cinci kilometri lățime. Ghidul turistic îl laudă însușirile în vorbe care ar părea celor care nu l-au văzut puțin exagerat: «O apă curată și limpede, apă pură a Alpiilor. Apa vie a cascadei și cea a izvoarelor subterane adapă lacul și scaldă fiecare sat, fiecare plajă. Acest rezervor de apă pură este menținut la o temperatură plăcută de un soare atent și binevoitor. Lacul de la Annecy reprezintă echilibrul regăsit al naturii. Sămonul s-a reîntors. Bibanul, știuca, păstrăvul populează din abundență apele sale. În jurul lacului, castele, case vechi, colorate, sate care și-au păstrat spiritualitatea, sate credincioase tradițiilor lor și care freacă de o viață caldă și simplă. Tabloul oferă o sută de fețe diferite, totul propune aspecte variate, originale, nicidecum aceleași. Peste tot drumuri liniștite întrețes neobosite o rețea de amintiri plăcute. Aici pădurile sînt familiare, aerul ușor, culmile accesibile, apropiate, tonifiante. Totul este verde. Natura se arată primitoare și protectoare...» Iar despre orașul propriu-zis, același ghid continuă: «Toată această natură verde pătrunde adînc în oraș ca și apa limpede a lacului care-l străbate prin numeroase canale... În parcuri, de-a lungul canalelor, la castelul care domină orașul, peste tot serbări și expoziții se succed și se suprapun multiplicînd farmecul orașului. Vechile cartiere au păstrat nealterat farmecul discret al trecutului...»

Nu departe de Mont Blanc

Am pornit într-o dimineață, du-

Animația — artă a experimentului

**Annecy este nu numai
un frumos oraș turistic
și un mare festival internațional,
ci și o fărîmă din prietenia
româno-franceză**

minică însoțită — eveniment destul de rar în acest anotimp ploios — din noul hotel «Ibis», construit pe malul stîng al canalului Thiou, și am străbătut piața foarte animată în care locuitorii satelor din jur, ca și negustorii localnici, își etalau produsele proaspete: legume, zarzavaturi și fructe, carne, pește, trigări, stridii, creveți, melci, caracatițe, pepeni verzi, portocale, banane, lămii, mere, căpșuni, nuci de cocos, ananas, lapte proaspăt și brînză.